الشارقة الثقافية

نافذة الثقافة العربية

تصدر شهرياً عن دائرة الثقافة بالشارقة
السنة السادسة - العدد السبعون - أغسطس ٢٠٢٢م

المسعودي
والأدب الجغرافي العربي

أحمد محمد صالح
أمير شعراء السودان

خليل بيدس
رائد القصة في فلسطين

إحسان عباس
أثرى الحركة النقدية العربية



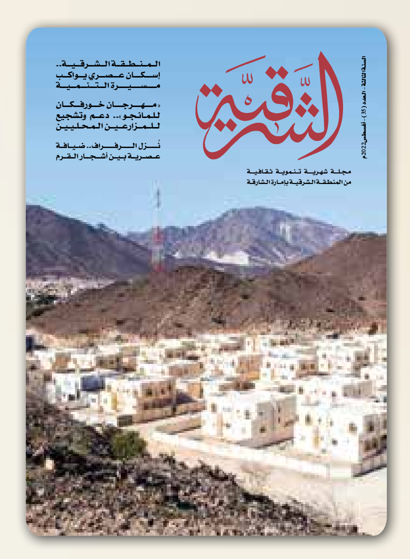
الجزائر.. تحتضن «رياض الفتح»

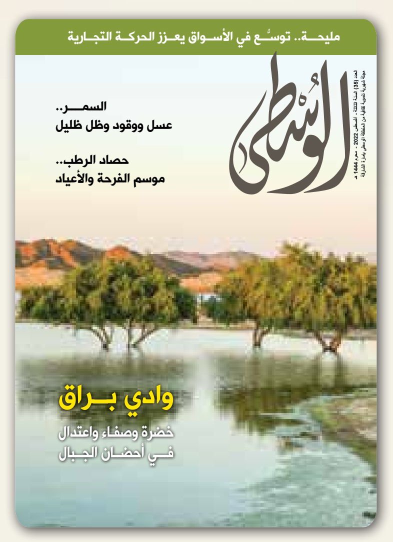


مجلات دائرة الثقافة عدد أغسطس 2022م



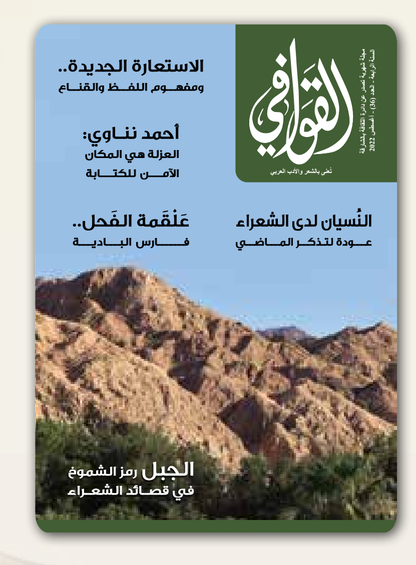












ص.ب: 5119 الشارقة - الإمارات العربية المتحدة
الهاتف: 5123333 6 971+ البرّاق: 5123303 6 971+
البريد الإلكتروني: sdc@sdc.gov.ae
الموقع الإلكتروني: www.sdc.gov.ae
sharjahculture

الثقافة.. والحضارة

حقق الشعر العربي وجوده وتأثيره، الذي اتسع من عصر إلى عصر، ومن زمن إلى زمن، وفعاليةً تعمقت بين حالة ومجتمع، وبين ماض ومستقبل، وكان في كل حدث وواقعة يصنع التاريخ، وينجز التحولات والتغييرات، سواء في الهوية أو اللغة أو الثقافة، مستنداً إلى فيض من الإبداع والخيال والحكمة، وقد اكتسب أهمية مميزة حينما استمد قوته من ذاته، واضطلع بأدوار حيوية ومهام تأسيسية، منذ العصر الجاهلي، حيث البدايات والنهضة الأولى غير المسبوقة، وقد صاغ سيرة مضمخة بالشغف والحرية على مدى العصور، إذ تجاوز دوره كجنس أدبي مميز له حضوره ومكانته ورسالته، ليشكل الشعر بجوهره وتجربته، الأساس في بناء الحضارة العربية والإسلامية، وتأسيس مجتمعات تعنى بالعلم والثقافة والفكر والترجمة، معبراً عن الشخصية والهوية العربية، كما حصل في بغداد وحلب والكثير

الشعر والحضارة يثريان الحياة والوجود ويجعلان الإنسانية ذات قيمة إبداعية

من المدن العربية، وذلك لما يملكه من قوة وبلاغة، ومنارة للقيم والمعاني النبيلة والأفكار السامية، ولأنه استوعب مختلف الثقافات، ومعظم الفنون، وكل الخصائص اللغوية البلاغية، وفكك ما كان يدور من أسئلة ونظريات ومفاهيم، فكان السيف والرمح والقرطاس، وكان التربة والشجرة والطائر، وكان أيضاً الموقف والإحساس والأمل.

من هنا نقرأ العلاقة الوطيدة والمميزة بين الشعر والحضارة، وهي علاقة بناء وسبر وحفر في الجذور والتاريخ والزمن، وهي أيضاً علاقة أخذ وعطاء، عبور ووصول، تأثير وتأثر، فعندما يحفظ الشعر مفردات التراث، ويوثق الأحداث والأيام والمحطات المضيئة والأليمة، فهو بذلك يشكل ذاكرة للحضارة، وسجلاً لسيرورتها.. وعندما يسهم الشعر في إثراء اللغة، وبناء الشخصية والارتقاء بالثقافة، فهو بذلك أيضاً يكون قد حصن مقومات الحضارة، وعانق نضجها، وشق دروب التواصل مع الحضارات الأخرى، في أبهى صور التفاعل والتمازج الإنساني.. فقيمة الشعر أنه حاضر في جميع نواحي الحياة، يعبر أصدق تعبير عن الأشواق والأحلام والآلام والتطلعات، ويمثل خير تمثيل للحرية

بينهما علاقة تفاعل وتأثير متبادل في الأخذ والعطاء

والعدل والأمل والوطنية، فكيف يمكن أن تكون حياتنا من دون الشعر؟ وكيف يمكن أن تكون إنسانيتنا من دون نبضاته؟ وكيف يمكن أن يكون حاضرنا ومستقبلنا من دون موسيقاه وبريقه ورؤاه؟ بهذا الشعر الحقيقي تجلت وتأسست العواصم الثقافية، وازدهرت شعوب الأمة، واكتست جميع العلوم والفنون حللها وعبقريتها وتألقها.

إذاً، الشعر والحضارة يغنيان بعضهما بعضاً، ويثريان الحياة والوجود، ويجعلان الإنسانية ذات قيمة؛ فناً وأدباً وفكراً، إذ بقدر ما ترتفع أمجاد الشعر، وتنبعث القصائد كطيور ملونة، فإن الحضارة تسمو وتتجدد، وتتلألأ أفلاكها.. وبقدر ما تنمو هذه الحضارة وتتطور، وتنفتح على الحضارات العالمية، فإن الشعر يستعيد دوره ويسهم في تشكيل الثقافة الإنسانية، فكلاهما لا غنى لهما عن بعضهما، وهما الأساس في إثراء الوعي ونشر قيم التسامح والتعايش.

قيمة الاشتراك السنوي

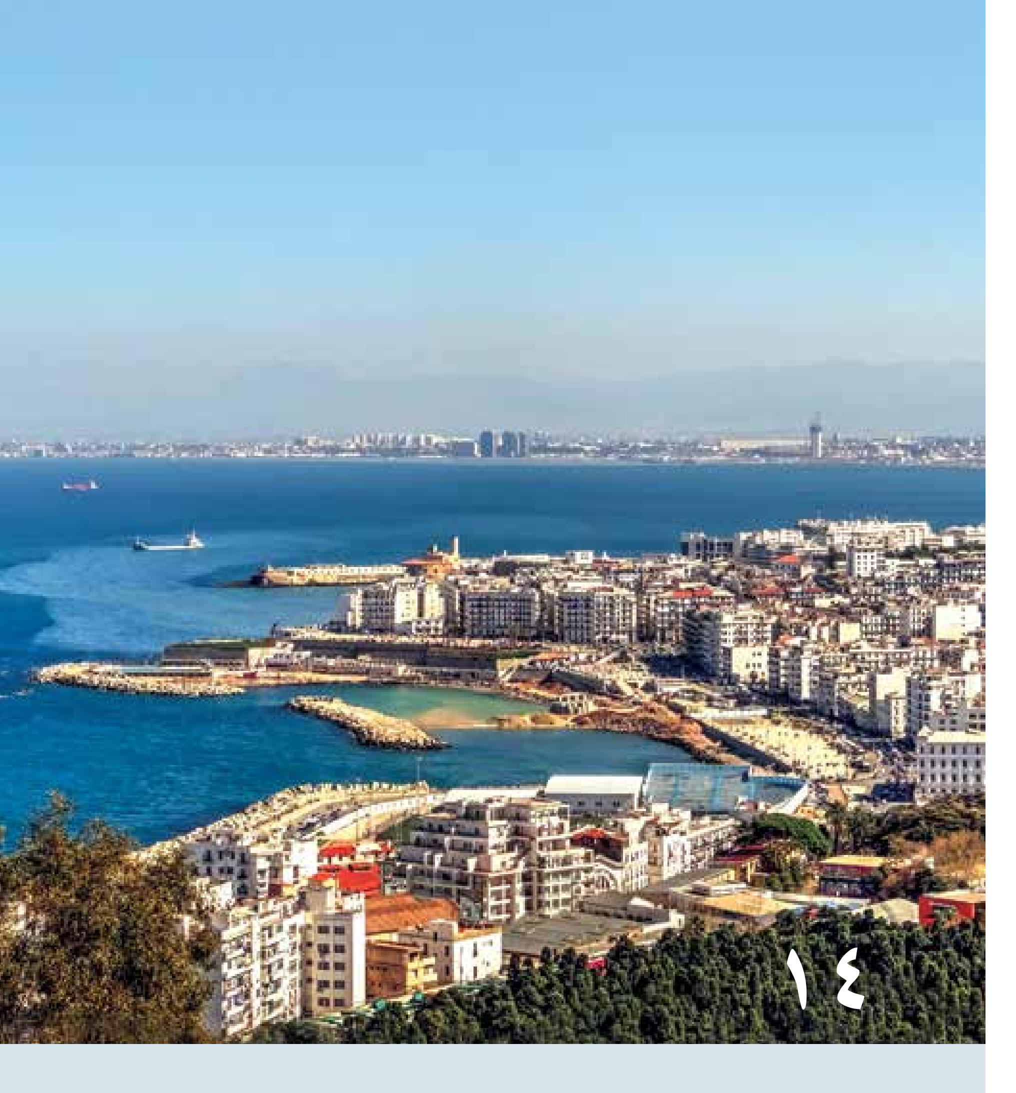
داخل الإمارات العربية المتحدة

	التسليم المباشر	بالبريد
الأفراد	١٠٠ درهم	١٥٠ درهماً
المؤسسات	١٢٠ درهماً	١٧٠ درهماً

خارج الإمارات العربية المتحدة

شامل رسوم البريد

جميع الدول العربية	٣٦٥ درهماً
دول الاتحاد الأوروبي	٢٨٠ يورو
الولايات المتحدة	٣٠٠ دولار
كندا وأستراليا	٣٥٠ دولاراً



تصدر شهرياً عن دائرة الثقافة - الشارقة - الإمارات العربية المتحدة

السنة السادسة - العدد السبعون - أغسطس ٢٠٢٢ م



الأسعار

الإمارات	١٠ دراهم
السعودية	١٠ ريالات
عمان	ريال
البحرين	دينار
العراق	٢٥٠٠ دينار
الكويت	دينار
اليمن	٤٠٠ ريال
مصر	١٠ جنيهات
السودان	٢٠ جنيهاً
سوريا	٤٠٠ ليرة سورية
لبنان	دولاران
الأردن	ديناران
الجزائر	دولاران
المغرب	١٥ درهماً
تونس	٤ دنانير
المملكة المتحدة	٣ جنيهات إسترلينية
دول الاتحاد الأوربي	٤ يورو
الولايات المتحدة	٤ دولارات
كندا وأستراليا	٥ دولارات

رسوم العدد للفنانين:

نبيل السنباطي د. جهاد العامري

جمال عقل مهاب لبيب

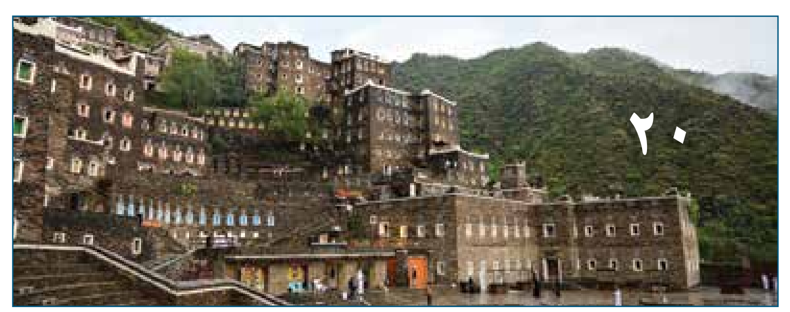
التوزيع والإعلانات

الهاتف: ٩٧١٦٥١٢٣٢٦٣+ البرّاق: ٩٧١٦٥١٢٣٢٥٩+

k.siddig@sdc.gov.ae

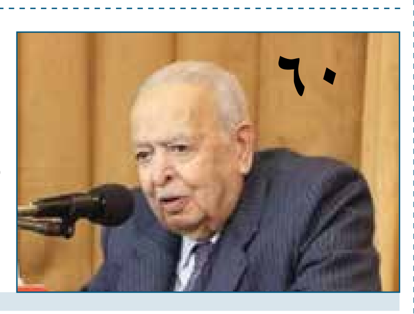
توزع في جميع إمارات ومدن الدولة

للاستفسار الرقم المجاني: 8002220



أبها.. أشهر المصايف في السعودية

تقع مدينة (أبها) في جنوب غربي المملكة العربية السعودية، وتعتبر من أبرز الوجهات السياحية المحلية في المملكة...



عدنان قيطاز.. عزف الشعر على أوتار الحياة

قـدّم للمكتبة العربية العديد من الدواوين الشعرية، وكتب الدراسات الأدبية والتاريخية...





عزالدين المدني.. علامة مسرحية مضيئة

تميزت تجربة (عزالدين المدني) بعمق وثراء، باحثاً عن التأسيس لمسرح عربي يجمع بين الأصالة والمعاصرة...

وكلاء التوزيع

الإمـــارات: شركة توزيع، الرقم المجاني ٨٠٠٢٢٢٠ السـعودية: الشركة الوطنية للتوزيع –الرياض – هاتف: ٠٠٩٦٦١١٤٨٧١٤١٤، الكويت: المجموعة الإعلامية العالمية – الكويت – هاتف:٠٠٩٦٥٢٤٨٢٦٨٢١، سلطنة عُمان: المتحدة لخدمة وسائل الإعلام – مسقط – هاتف: ٠٠٩٦٨٢٤٧٠٠٨٩٥، البحرين: مؤسسة الأيام للنشر – المنامة – هاتف: ٠٠٩٧٣١٧٦١٧٧٣٣، مصر: مؤسسة الأهرام للتوزيع – القاهرة – هاتف: ٠٠٢٠٢٢٧٧٠٤٢٩٣، لبنان: شركة نعنوع والأوائل لتوزيع الصحف – هاتف: ٠٠٩٦١١٦٦٦٣١٤، الأردن: وكالة التوزيع الأردنية – عمّان – هاتف: ٠٠٩٦٢٦٥٣٥٨٨٥٥، المغرب: سوشبرس للتوزيع – الدار البيضاء – هاتف: ٠٠٢١٢٥٢٢٥٨٩١٢١، تونس: الشركة التونسية للصحافة – تونس – هاتف: ٠٠٢١٦٧١٣٢٢٤٩٩

عناوين المجلة: الإمارات العربية المتحدة - الشارقة - الليّة - دائرة الثقافة

ص ب: ٥١١٩ الشارقة الهاتف: ٩٧١٦٥١٢٣٣٣٣+ البرّاق: ٩٧١٦٥١٢٣٣٠٣+

shj.althaqafiya@gmail.com shj.althaqafiya@sdc.gov.ae

Alshariqa althaqafiya shj_althaqafiya www.alshariqa-althaqafiya.ae

تطبيقنا الذكي متوفر على: App Store Google Play AppGallery

أعلام العلماء العرب والمسلمين

المسعودي.. والأدب الجغرافي العربي

في كتابه (تاريخ الأدب الجغرافي العربي)، يسجل المستعرب الروسي (أغناطيوس كراتشكوفسكي)، أن عدد الرحالة العرب في القرن العاشر الميلادي؛ عصر ازدهار الحضارة العربية، قد فاق ما كانوا عليه قبلاً، وبعضهم جال في الشمال الأوروبي؛ إسكندنافيا وروسيا والأصقاع المتاخمة لهما؛ كانوا رحالةً مؤرخين وجغرافيين.. وأيضاً رسامي خرائط تستند إلى مادة جغرافية جديدة، اهتمت بوصف المسالك والممالك.



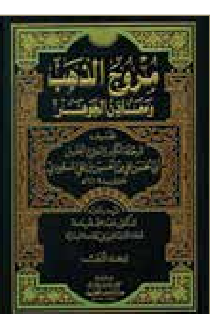
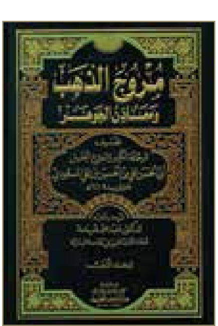
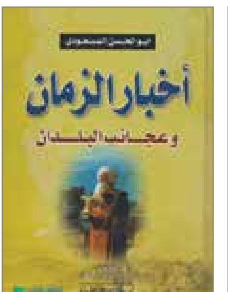
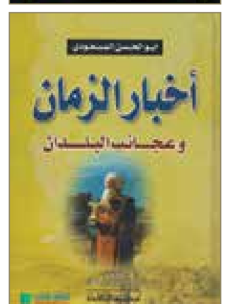
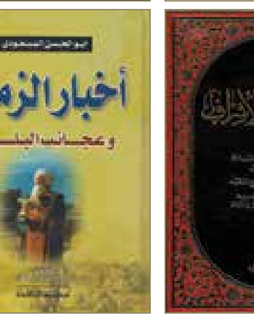
يقظان مصطفى

وقد مثّل هذا العلمَ آنذاك، عربيٌ من ذرية الصحابي عبدالله بن مسعود، هو أبو الحسن علي بن الحسين المسعودي، الذي ولد ببغداد وتعلم فيها، وأحاط إحاطة تامة بكل التراث الأدبي لعصره وبمختلف نواحي العلوم. وقد شملت رحلاته جميع البلدان، من الهند إلى المحيط الأطلنطي، ومن البحر الأحمر إلى بحر قزوين، وربما قد زار الصين وأرخبيل الملايو.. حتى انتهى به المطاف في فسطاط مصر؛ حيث توفي فيها (٣٤٦هـ- ٩٥٧م).

ذكر المسعودي في كتبه الأخبار عن بدء العالم والخليقة، وتفرقهم على الأرض والممالك والبر والبحر.. وذكر الأنبياء وقصصهم والملوك وسياساتهم، ومساكن الأمم وتباينهم في عاداتها واختلافها في آرائها، وصفة بحار العالم وابتداءها وانتهاءها واتصال بعضها ببعض، وما لا يتصل منها، وما يظهر فيها من المد والجزر وما لا يظهر، ومقاديرها في الطول والعرض، وما يتشعب من كل بحر من الخلجان، وما يصب إليه من كبار الأنهار وما فيها من الجزائر العظام، وما كان من الأرض برّاً فصار بحراً، وما كان بحراً فصار برّاً على مرور الزمان..

وأورد الأخبار عن شكل الأرض وهيئتها، وما قالته الفلاسفة والحكماء في قسمتها والربع المسكون منها.. وتنازع الناس في كيفية ثباتها وتأثيرات الكواكب في سكانها.. ومجاري الأفلاك وهيئاتها واختلاف حركاتها، وأبعاد الكواكب وأجرامها واتصالها وانفصالها، وكيفية مسيرها وتنقلها في أفلاكها.. وعما قاله الناس في مقدار عمر العالم، ومبدئه وغايته ومنتهاه.

وقد أودع في كتابه (التنبيه والإشراف) لمعاً من ذكر الأفلاك وهيئاتها، والنجوم وتأثيراتها، والعناصر وتراكيبها وكيفية أفعالها.. وقسمة الأزمنة وفصول السنة، والأرض وشكلها وما قيل في مقدار مساحتها، وما قيل في طولها وعرضها، وذكر الأمم السبع في سالف الأزمان، ولغاتهم وآراءهم.

وفي مصنفه الأخير (كتاب التنبيه)، أعطى عرضاً عاماً للجغرافيتين الفلكية والطبيعية، مفرداً مكانة خاصة لنظرية الرياح: (.. إذ ليس الريح شيئاً غير حركة الهواء وتموّجه..).

مدهشة حقّاً نواحي اهتمام (أبي الحسن) بالنشاط العلمي؛ فهو وصف البحر الميت، وأورد أول خبر معروف عن طواحين الهواء في سجستان، وجمع بشغف المعلومات عن اقتران البحر الأسود ببحر قزوين، ويبحث باهتمام انهيار منارة فاروس، إحدى عجائب الدنيا السبع في الإسكندرية، في زلزال (٣٤٤هـ/٩٤٥م)؛ مقدراً ارتفاعها بنحو (٢٣٠ ذراعاً/١٢٠ متراً).

يقف (المسعودي) بحّاثة بعلم الجغرافيا، من خلال تدوينه رحلاته وطوافه في بلدان من الشرق والغرب، منتهجاً أسلوب المشاهدة والمعاينة، في تثبيت الحدث وتدوين الحقيقة التاريخية التي أدرجها في موسوعته (أخبار الزمان)، الذي يقع في ثلاثين جزءاً، واختصره في كتابه (مروج الذهب ومعادن الجوهر)، المترجم إلى الفارسية والفرنسية والإنجليزية، بكونه من أفضل المصنفات العربية في الأدب الجغرافي، وفيه وثق التاريخ وربطه بالجغرافيا، مستهلاً ببدء الخلق، وقصص الأنبياء، وتاريخ العصور القديمة من اليونان، والفرس، والرومان، والعرب القدامى، ودياناتهم، وعاداتهم، والتقويم والأشهر، والبعثة النبوية، والعصور العربية الإسلامية منذ عصر الرسول الكريم. وتضمّن الجزء الجغرافيّ من الكتاب العديد من الأساسيات؛ متناولاً فيه الكثير من فروع علم الجيولوجيا: استدارة الأرض وإحاطتها بغلاف جوي، وطبيعة العواصف التي تهب على الخليج العربي والمناطق المحيطة به، ومساحة الأرض.. وفيه أورد الشواهد على كروية البحار، ودرس ظاهرة المدّ والجزر، موضحاً علاقة القمر بذلك (!)، وتحدث عن دورة الماء في الطبيعة، وتراكم الأملاح في البحر، ووصف البراكين الكبريتية في قمم بعض الجبال.

لقد تبنى (المسعودي) ما جاء به كلٌّ من

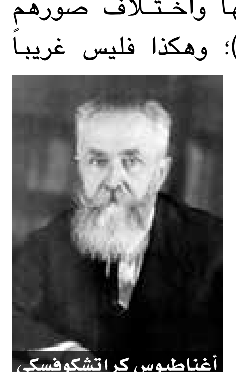
رسم تعبيري لـ «المسعودي»

انتهج أسلوب المشاهدة والمعاينة في تدوين الحقائق

يعتبر كتابه (مروج الذهب) من أفضل المصنفات العربية في الأدب الجغرافي



(أرسطو وبطلَيموس)، وسواهما من حكماء العالم القديم، من أن الأرض نقطة ثابتة تدور حولها الأفلاك.. يقول: (الأرض في وسط الجميع كالنقطة في وسط الدائرة.. والفلك يدور عليها من المشرق إلى المغرب). وعن شكلها فهي بنظره (كرة) تشبه في ذلك الأجرام السماوية التي شاء الله أن يكون التدوير من صفاتها). وهو لم يتهيّب تسجيل اعتراضه على تقدير أرسطو في القرن الرابع قبل الميلاد، لمحيط الأرض بنحو (٤٦) ألف ميل، باعتباره تقديراً مبالغاً فيه. يقول: (ذكرنا في هذه الكتب الأخبار عن .... وصفة بحار العالم وابتدائها وانتهائها واتصال بعضها ببعض، وما لا يتصل منها وما يظهر فيه المد والجزر وما لا يظهر، ومقاديرها في الطول والعرض، وما يتشعب من كل بحر من الخلجان، ويصب إليه من كبار الأنهار، وما فيها من الجزائر العظام، وما كان من الأرض بَراً فصار بحراً، وبحراً فصار براً، على مرور الزمان وكرور الدهور...... والأنهار الكبار ومبادئها ومصابّها، ومقادير مسافاتها على وجه الأرض من ابتدائها إلى انتهائها، والأخبار عن شكل الأرض وهيئتها، وما قالته حكماء الأمم من الفلاسفة وغيرهم في قسمتها، والربع المسكون منها وحَدَبها وأنجادها وأغوارها، وتنازع الناس في كيفية ثباتها، وتأثيرات الكواكب في سكانها واختلاف صورهم وألوانهم وأخلاقهم....)؛ وهكذا فليس غريباً


أرسطو


أغناطيوس كراتشكوفسكي


أرنست رينان


بطليموس



إذاً أن يفتتن به في القرن التاسع عشر المؤرخ الفرنسي أرنست رينان.

في كتابه (التنبيه والإشراف)، يعكس المسعودي مادة جغرافية بالمعنى الصحيح؛ تناول الأفلاك وهيئتها، والنجوم والعناصر وتركيبها.. وأقسام الأزمنة، وفصول السنة، ومنازلها، والأرض وشكلها، ملخِصاً نظريات القرن العاشر في خطوطها الجوهرية المعروفة، ويفرد مكانة خاصة لنظرية الرياح. ومن كتبه العلمية المتنوعة المجالات (سر الحياة)، و(في أسرار الطبيعة)، و(الحواس).. وعن ذخائر العلوم في سالف الدهور ألف (المبادئ والتركيب).

تمكّن (أبو الحسن المسعودي) من تقديم وصف توضيحي شامل، أسهم في تطور كل من علم الأرض والفلك والجغرافيا، مثل كل ما يتعلق بالزلازل وحركتها، ووصف حركة البحر الميت وجريانه، وقدّم مجموعة من الكتابات المُتعلقة بالكائنات الحية وطبيعة حياتها، وشرحاً وافياً عن نظرية الانحراف الوراثي في الحمضيات.

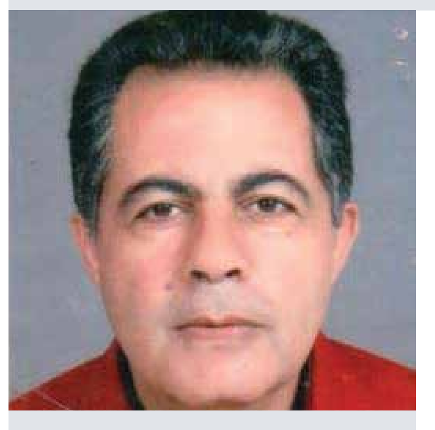
يقول روبرت بريفولت: إن تلك القوة التي غيرت العالم المادي والذهني، هي ابنة شرعية مباشرة لعلوم الفلكيين والكيميائيين، ومدارس الطب العربية في أواخر العصور الوسطى، وللعلوم التي انطلقت بشكل مباشر وحصري من الحضارة العربية، وإن أي نشاط علمي، ظهر خلال القرن الخامس عشر الميلادي في أوروبا، لم يكن إلا محاكاة للمعرفة العربية، من دون إضافة شيء يذكر لها.

اعترض على تقدير أرسطو لمحيط الأرض بنحو (٤٦) ألف ميل

أسهم في تطور كل من علم الأرض والفلك والجغرافيا

حضور

في معنى الكتابة..



د. محمد رمصيص

يعد فعل الكتابة فعلاً فردياً، لا ينوب فيه شخص عن الآخر، تماماً كالموت والحياة. فعل يراهن على اقتسام المتعة والمعرفة، ونشرهما على الملأ. صحيح نحن لا نعرف من سيلتقط الرسالة، ولا حجم تأثيرها، لكن هذه المجهولية، يشترط أن تقوي من عزيمة الكاتب في مواصلة الكتابة لا العكس.. باكتشاف الكتابة في بعدها الحسي قبل خمسة آلاف سنة، دخل الإنسان التاريخ، حيث اقترن حضورها بخطوط السحرة، وتعزيمات الكهنة، وكانت لها سلط لا قرار لها، غير أنها سلط تراجعت بانتشار التعليم والوعي. جاءت الكتابة كبديل عن الذاكرة، وأصبحنا نقول: (التذكر فعل خروج لنزهة صيد، أما الكتابة ففعل احتفاء بالطريدة بين يديك).. فقط يبدو هذا التعريف الأولي للكتابة مطمئناً أكثر من اللزوم. الأمر الذي يشترط طرح الأسئلة الآتية: ترى هل نكتب للبوح أم للكتمان؟ للكلام أم للصمت؟ وهل نكتب لنهرب من، أم لنهرب إلى؟ وهل الكتابة ستر أم فضح؟ وألا يكتب البعض ليعيش حياة من ورق؟ وألا نكرر ذواتنا بكتابة عالم تم تكلمه؟ وألا نكون قد أضعنا الحقيقة عندما اكتشفنا اللغة تحديداً؟ وهل حقاً أن الكتابة سلطة تطوع الزمان والمكان، بحيث تجعل المبعد قريباً، والماضي حاضراً؟ وهل حقاً أن الكتابة في بعدها النفسي، بحث عن إثارة الإعجاب وانتزاع الاعتراف من الآخر؟ وإذا كانت كذلك، ألا تضمر سلط بالجوار، إذ لا يمكن للكاتب إثارة الإعجاب دون ممارسة سلطة الهيمنة.. إذ واهم من يعتقد أن الكاتب يريد أن يتواصل فقط. وهل نحن أحرار لحظة الكتابة؟ أم نحن محكومون بالسقف الأخلاقي والسياسي والاجتماعي؟ وما معنى الإقامة في اللغة؟ أليس هذا الفعل ترجمة لرغبة البقاء، بعد أن يتفسخ الجسد ويغادر فسحة الحياة؟

> **تبدو الكتابة في الغالب مواجهة خيبة ما أو تجلية حقيقة أو موقفاً**

في الواقع؛ الكتابة تبدو في الغالب مواجهة خيبة ما، أو تجلية حقيقة، أو دفع هزيمة وشيكة، أو تسجيل موقف. وضوح الرؤية بالنتيجة، شرط أساسي لتحقيق انسجام المشروع الكتابي للكاتب، غير أن الكتابة أحياناً تقدم نفسها كفعل اكتشاف للذات.. فأحياناً لا يعرف المبدع نهاية نصوصه، والكتابة بمعناها الأدبي هي فعل يعرفنا إلى ذاك الآخر، الذي يسكننا ولا نكتشفه إلا في قراءة الأثر. الكاتب بالنتيجة، هو من يحملك على مراجعة ما ترسخ لديك من معارف، والكتابة هي أكثر من ترك أثر على الورق، هي بالأساس ترك أثر في الإنسان أولاً وأخيراً. فكل كتابة لا تحمل القارئ على مراجعة ما تكرس لديه من مسلمات ليست كتابة.. هي أشبه بجمرة متوقدة دوماً، ومحاورة دائمة للذات، بنية تجاوز حالة الاطمئنان الزائف للمعرفة الحاصلة.

الكتابة فعل صدامي لا يهادن، وممارسة تحريضية على التطور والانعتاق. بهذا المعنى هي حفر في اتجاه العمق، وهروب من السطح، واقتراح حياة بديلة عن حياة الواقع.. ولهذا نجد الكاتب دائماً في حالة خصام مع واقعه. الكتابة بهذه الخلفية؛ صلاة يلزمها الكثير من الإيمان ليصل صدقها للقارئ. هي حرث لتشجير الصحارى التي تحاصرنا. فعل يضرب أرض الألفة بدهشة السؤال. وسيط لحماية رغبتنا اللاواعية من الكبت. لعبة لنسيان ذاك الألم القادم من المستقبل، أقصد الموت. هي علاج ووسيط لعقد مصالحة مرحلية مع الذات، سيما إذا علمنا أنها فعل يبدأ لكيلا ينتهي.. فأجمل نص للمبدع، يظل شبحاً في ذاكرته، حيث يقال: أجمل قوس قزح هو ما في مخيلتي لا ما في الواقع. بهذا المعنى؛ الكتابة هي الفوضى الممكنة لإعادة ترتيب العالم، وفق اشتهاءات المبدع. الكتابة تعويض لجرح النقص، والحاجة التي تدخل في صميم التركيبة الأنطلوجية للإنسان.

إن انتصارنا لأسئلة الكتابة، بدل أجوبتها، نابع من كون الكتابة المشككة والقلقة تخلخل اطمئنان القارئ، وتحمله على مراجعة ما تكرس لديه في كل مرة. لكن علينا هنا، أن لا نعتبر أن تحقُّق هذا الأمر يتم حصراً بالكتابة.. وماذا يمكننا القول عن سقراط، الذي لم يترك أثراً كتابياً؟ وكأني به يقول لنا: إن وظيفة المفكر هي تعليم الناس فن الحياة أولاً. بالنتيجة.. كل من سار في أفق التجربة الدرامية لسقراط، يعتبر الكتابة إعداماً للصوت، وتغييباً للجسد، وحضوراً للكاتب في غيابه.

يقول الناقد الفرنسي رولان بارت في ذات السياق: (الكتابة ليست شيئاً سوى بقايا الأشياء الفقيرة للأشياء الرائعة والجميلة في دواخلنا). وهنا يمكننا الحديث عن مكتوب الغياب، مقابل منطوق الحضور.. لكن برغم كل هذا، يبقى الأثر المكتوب مرافقاً لنا، منذ لحظة الولادة، به نسمى ونوثق تاريخ الميلاد، وبه نودع الحياة من خلال شاهد القبر. وخلافاً للكتابة في بعدها الحسي، كلحظة التقاء القلم بالورقة العارية من أية وسيلة دفاعية. ذهب (جاد دريدا) إلى اعتبار علم الكتابة فرعاً من فروع الفلسفة، مستثمراً الأفكار المضيئة لموريس بلانشو، الذي تحدث عن وجود اللاأدب في قلب الأدب، وبالتالي وجب التخلص من التسميات المعيارية، كالحديث عن الفنون الجميلة في القرن الثامن عشر، أو الأدب في القرن التاسع عشر، وبات الحديث اليوم عن الكتابة بتجرد واضح. باجتراح مفهوم الكتابة، قصد تخليص الأثر الأدبي من خلفيته الغيبية، حيث كان الحديث عن شياطين الشعراء في السياق العربي، ميتافيزيقية الإبداع في السياق اليوناني.. وعلى امتداد تاريخ الكتابة الطويل، يبقى السؤال المربك هو: هل يموت الكتاب حقاً؟

بعد حصول (بيثنتي) على جائزة نوبل للآداب

جماليات الشعر الإسباني لدى الجيل الجديد



للحديث عن الجيل الجديد في الشعر الإسباني المعاصر، يُرجع النقاد البداية إلى عامي (١٩٧٧ و١٩٧٨م)، حيث بدأت تظهر في المجال الأدبي جماليات معينة، اختارها الشعراء الشباب، وأطلق عليهم النقاد اسم الشعراء الجدد، وكانوا يربطون أدبهم بأدب جيل المجددين، يكتبون ويمارسون تأثيراتهم، إلى أن تم اكتشاف حركات التجديد في الشعر الأجنبي.

وراد خضر

سميت هذه المرحلة المثمرة (الموفيدا)، أي الحركية والتغيير، ترافق ذلك مع العام الذي حصل فيه الشاعر (بيثنتي أليكسانري) على جائزة نوبل للآداب، سنة (١٩٧٧م). وهذه المرحلة أدت بدورها إلى دخول في الاتجاه المسمى (ما بعد الحداثة). ومع تنوع هذه الاتجاهات، تم التوصل إلى ثقافة مضادة رفضت الاتجاهات السابقة، وانعكست على المجالات الأدبية بأنواعها.

بعد الانتقال من عصر الحداثة إلى عصر ما بعد الحداثة، أصبحت الانتقائية (مع نظريات وأساليب متعددة)، وعدم الأهمية والتجزؤ، ضرورية في العمل الأدبي، وكذلك الشك والتفكيك، وهذا المصطلح الأخير يبدأ من الفلسفة والأدب، ليتم تطبيقهما في مجالات أخرى. كما لم يتعلق الأمر باختزال الأشياء إلى لا شيء، حيث تمت تسمية عصر ما بعد الحداثة بعصر موت الحداثة، عند بعض النقاد، ولكن يتعلق بشكل أوضح بالوعي، وإظهار كيفية حدوث هذا التراجع وهذه الرؤية، وبالتالي يمكن اكتشاف



المعاني المختلفة للنص، عن طريق تحليل بنية اللغة المستخدمة.

الاتـجـاهـات المختلفة الـتـي يمكن أن نلاحظها في الشعر الإسباني الحالي، هي التجربة والسريالية الجديدة، وشعر الصمت، والملحمة أو الكورال، والشعر النهائي.

هذا الاتجاه من الشعر، كان سائداً بين عامي (١٩٨٠ و١٩٩٠م)، حيث بدأ الشعراء بالمغالاة، وتـصـوروا القصيدة كمونولوج درامي، واستلهموا في دواخلهم من تجربتهم الخاصة، ومن الأحـداث اليومية.. كما كانوا يفضلون الـزخـارف الحضرية والمعاصرة، وكانت اللغة التي استخدمها هـؤلاء الشعراء بسيطة وقريبة، وذات مصطلحات حضرية وهـامشية، وحتى غير مهذبة.. يستبدل شعراء الشعر التجريبي الشعر الحر مـع الأشكال المترالية التقليدية، التي تقابل العروض في الشعر العربي.

المؤلفون الرئيسيون في هذا التيار، هم: لويس ألبرتو دي كوينكا، ولويس غارسيا مونتيرو، وفيليبي بينيتيز رييس، وكارلوس مـارزال، وبنيامين برادو.

يقول لويس غارسيا مونتيرو عن تراوح حركة الشعر الإسباني الشابة، بين التثقف والواقعية: (القـاعدة العامة التي تجمع كل هؤلاء، هي الرغبة في كتابة القصيدة الأقرب إلى الحياة) كما في قصيدة خوليا كاستيو:

(عبر كل القرون/ قفزا على كل الكوارث/ قفزا على الشعارات والتواريخ/ تعود الكلمات إلى عوالم الأحياء/ تسأل عن بيتها).

في الثمانينيات؛ ظهر تيار السريالية الجديدة، والتي دعت إلـى العودة إلـى جذور الشعر السريـالي. كما تم الـدفـاع عن قيمة الخيال ضد الواقعية الموجودة في الشعر التجريبي، ففي القصائد تظهر العاطفة، ولكن مع اللاعقلانية والسخرية، تم استخدام صور مفاجئة مع رؤية تشبه الحلم بالواقع.

المؤلفون الرئيسيون لهذه الحركة هم: بيدرو كاساريغو قرطبة، وبلانكا أندريـو، وخوسيه لويس فيريس، وأمـاليا إغليسيـاس، وميغيل أنخيل فيلاسكو.

حقق هؤلاء الشعراء كل الإمكانيات الفنية في القصيدة الشعرية، وكانت إجـادة تقنية اللغة العلامة المشتركة بين الشعراء الجدد، برغم تعدد توجهاتهم، وهذا التعدد كان يعني العودة إلى السريالية، وأبرز مثال على ذلك؛ كتابات الشاعرة (بلانكا أندريو) في كتابها (من طفلة ريفية جاءت لتعيش في شاغال)، الصادر عام (١٩٨٠م).

هـذا الاتـجـاه؛ كـان لـه جـوهـره الرسمي ونواته الرئيسية، المتمثلة بالتطهير اللفظي والقطع والحذف.. كـأن هناك إرادة ما وراء شعرية وسريّة متنامية، مع شغف تـأملي. في هؤلاء المؤلفين؛ لوحظ تـأثير خورخي غيلين، وخوسيه أنخيل فالنتي من بين آخرين. وينظر إلـى الشعر على أنـه أداة للتفكير والمعرفة، وأهم شعرائه هم: أمبـارو أموروس، وأولفيدو غارسيا فـالديس، وميغيل سوارين، وإلديفونسو رودريغيز، وألفارو فالفيردي.

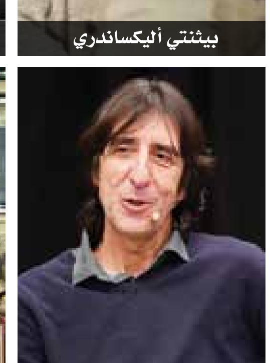
استبدل شعراء ما بعد (الحركية والتغيير) نمطهم الشعري ودخلوا إلى اتجاه (ما بعد الحداثة)

الاتجاهات في الشعر الإسباني الحالي هي التجربة والسريالية الجديدة والملحمة والكورال

في الثمانينيات ظهر تيار السريالية الجديدة التي دعت للعودة إلى جذوره











فيليبي بينيتيز رييس

خوليو لامازاريس

بيثنتي أليكساندري

ريموند كارفر

لويس ألبرتو دي كوينكا

خوسيه أنخيل فالنتي

تشارلز بوكوفسكي

بنيامين برادو

بلانكا أندريو

لويس غارسيا مونتيرو

يرى فالنتي الشعر بأنه: (كشف لجانب من الواقع لا يمكن الوصول إليه إلا عبر المعرفة الشعرية، وهذه المعرفة الشعرية تنتَج عبر اللغة الشعرية، وتحققها يكون في الشعر).

يقول فالنتي:

(إقرار/ يجب أن أموت ومع ذلك/ لا شيء يموت لأن/ لا شيء لديه إيمان كافٍ/ بقدرته على الموت/ اليوم.. لا يموت.. بل هو يمرّ/ ولا الوردة.. بل هي تذبل/ والشمس تغرب/ لكنها لا.. تموت/ أنا فقط الذي لامس الشمس والوردة واليوم/ وله فكر/ أستطيع أن أموت).

يحاول هذا الاتجاه وشعراؤه، استعادة الذاكرة الجماعية من تأمل الذات الشعرية، حيث تكتسب المناظر الطبيعية قيمة أسطورية ورمزية، وتندمج الذات مع البيئة المحيطة بها.

في نصوص هذا الاتجاه؛ نلامس نبرة طقوسية تقريباً، ويتم إنتاج هذا النهج للتقارب مع التراث الثقافي الجماعي ورموزه، والشعراء الرئيسيون في هذه الحركة هم: خوسيه لويس بويرتو، وخوليو لامازاريس، وخوليو مارتينيز ميسانزا.

خوليو لامازاريس، شاعر وروائي إسباني، ترتكز موضوعاته على التاريخ والذاكرة الفردية والجماعية للمجتمع الإسباني، وعلى وجه الخصوص التدهور التدريجي للتراث الثقافي الريفي.. يتميز بانتشار المختارات ذات الميول والمؤلفين المتعددين للنص الواحد، هؤلاء سيشكلون اتجاهاً جديداً في العصر القادم. كما نلاحظ أن هناك عودة إلى شعر التجربة، بعمل تأملي وحواري في الأسلوب، ويمكن رؤية التأثيرات، لما يسمى الواقعية القاسية للشاعر الأمريكي ريموند كارفر، أو للأديب الألماني تشارلز بوكوفسكي. كما نلاحظ أن هناك غلبة للتأمل الداخلي، ومحاولة للتجديد اللغوي، مع الجمع بين الجمالية والواقع اليومي في مواجهة الواقع التاريخي، حتى يتأرجح الشاعر، بين إنكار الالتزام والرغبة في العودة إلى الوعي الجمعي النقدي.

الشعراء الرئيسيون لهذا الاتجاه من الشعر هم: خورخي ريتشمان، ولويزا كاسترو، وماريانو بيرو، وأندريس نيومان، وخافيير فيلا، وإيلينا ميدل.

وهكذا نجد أن الشعر، بمطلقه، مخلوق أدبي من فكر وأجنحة، وإنما يتأثر بالبيئة التي تحيط به، وبأفكار الناس والحقبة الزمنية التي يعيشونها.. ومن المعروف أن الشعر الإسباني المعاصر، لم ينتشر ويخرج للعالمية سوى في ظرف الأربعين سنة الماضية، لكنه برغم تأخره عن الآداب الأوروبية والمتوسطية على وجه الخصوص، فإنه يملك تنوعاً تجريبياً، وتداخلاً ضمنياً، بين الأساليب والرؤى الشعرية وطرق نقلها وتفصيلها.

إجادة (تقنية اللغة) كانت العلامة المشتركة بين الشعراء الجدد برغم تعدد توجهاتهم

الشعر الإسباني يملك تنوعاً تجريبياً وتداخلاً ضمنياً بين الأساليب والرؤى

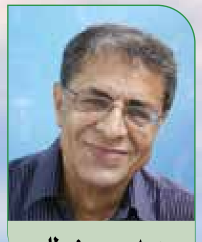

جانب من مدينة الجزائر العاصمة

أمكنة وشواهد

- «رياض الفتح».. رد جميل لأرواح الشهداء
- أبها.. عاصمة السياحة العربية

الجزائر تحتفي بمرور ستين عاماً على استقلالها

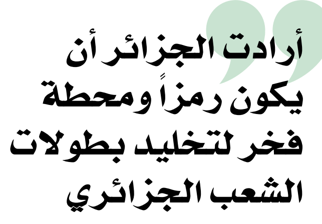
«رياض الفتح».. رد جميل لأرواح الشهداء


محمد حسين طلبي

من أية جهة كنت قادماً إلى مدينة الجزائر العاصمة (البيضاء)، سواء من جهة البحر أو من مداخل البر المختلفة، يكون دائماً أول ما يلفت نظرك في شموخه البهي.. إنه (مقام الشهيد) المعلم البرج ذو الأضلاع الثلاثة الشامخة، في تواصلها وتعانقها اللافت عند القمة، وقد أريد لها أن تمثل في مرحلة ما أحلام الثورات الزراعية والصناعية والثقافية، تلك الأحلام التي حاولت الدولة الجزائرية الفتية، تجسيدها بشكل من الأشكال كرد جميل لأرواح الشهداء، الذين يحمل (المقام) أسماءهم، فالمكان العالي الشامخ يغني عن أي شرح، وأما معمارياً؛ فيقال بأن تلك الأضلاع الثلاثة، التي تحمل المشعل، هي عبارة عن (سعفات) نخلة وطنية باذخة، تلك الشجرة الجنوبية، التي تمثل الصحراء الجزائرية الكبرى زهو الوطن وثروته الشهيرة، والتي تمنح أرقى وأجود التمور على مستوى العالم أجمع.

مقام الشهيد، هو المعلم الذي أرادت له الجزائر، أن يكون رمزاً ومحطة فخر، تخلد بطولات الشعب التي يعرفها ويشهد لها الكون برمته، وغدت مفخرة العرب في أي زمان ومكان، ولا شك أن اختيار الموقع المبهر بتلك الجاذبية والتفرد، كان له فائق الأثر، عندما امتد المعلم فيه إلى الأعلى بارتفاع تجاوز المئة متر، قبل نحو أربعين عاماً، بهندسته المتفردة الملاصقة للمعالم الزاهية الأخرى المحيطة به.

ومتحف المجاهد في المقام، يحوي ضمن السرداب الواسع تحت المعلم، عيناتٍ لكل المحطات والمناخات والمعارك والسجون والأسلحة والوثائق، وغيرها من الرموز التي شكلت عناصر ومفاتيح الثورة الجزائرية الكبرى، وكرستها واحدة من أكبر وأهم ثورات القرن العشرين، خلدت مقاومة ومواجهة استثنائية، لذلك الشعب العربي الأبي ضد المستعمر الفرنسي.



أرادت الجزائر أن يكون رمزاً ومحطة فخر لتخليد بطولات الشعب الجزائري

متحف المجاهد والملاحق الثقافية والسياحية تجمع أبناء الجزائر وضيوفهم

أما رياض الفتح، وهي التسمية الأخرى لمقام الشهيد، بمجمل الملاحق الثقافية والترفيهية التابعة له كمركب متنوع تحتضنه بلدية في المدينة، وتزينه غابة الأقواس الملاصقة، والمطلة على أجمل ما حوت المدينة من بهاء (حديقة الحامَّة) الفارهة والواسعة، ذلك العالم الذي يضاهي، وربما يتفوق على أجمل حدائق العالم المفتوحة على البحر والهواء والشمس والنور الدائم.

إنك حيثما وليت النظر، كان (رياض الفتح) في انتظارك، يمتد بشكل مركب ثقافي وتجاري وسياحي، يحتضن تجارة الرفاه والموضة والتسلية، بينما تحتل الصناعات التقليدية في محلاته المتعددة، المكانة اللائقة بها، بعد أن كانت القصبة العريقة، مركزاً لإنتاجها وتسويقها، حتى غدا المكان مجمعاً


واجهة بحرية


من داخل المتحف


من معالم مدينة الجزائر

متكاملاً لها ولغيرها من النشاطات التي أصبحت تجمع العاصميين وضيوفهم من داخل الوطن وخارجه للتمتع والتسوق واقتناء الرفاهية، ومع ذلك شكل المكان عبر السنوات، نقطة استقطاب مهمة ذات جاذبية وسحر كبيرين، بدليل كثافة الناس الذين كانوا يغدون إليه، سواء خلال أيام الأسبوع، أو في العطل والأعياد وغيرها، وبالأخص أن مستوى الخدمات فيه كانت لافتة وميسرة وغاية في التنظيم والرقي والرقابة، ما ساعد على الفسحة والتقاط الصور التذكارية قريباً من المحلات والمعالم الفنية الجميلة، وبالأخص المعلم الرئيسي (مقام الشهيد) الذي غدا رمزاً استثنائياً للمدينة البيضاء، وحل كما يبدو محل شارعي (ديدوش مراد) و(العربي بن مهيدي) وغيرهما من الشوارع والساحات والزوايا، التي كانت تستهوي وتستقطب الناس بمحلاتها ومكتباتها ومقاهيها وحدائقها.

صحيح أن هناك الكثير من المعترضين على مشروع تشييد هذا المعلم في ذات المكان، بدعوى وجوب تنفيذه في مكان آخر هو محيط (العالية) مقبرة الشهداء المعروفة، والتي تضم رفات الآلاف من أبطال الوطن، وكذلك رفات أشهر مناضليه وقيادييه حتى يتكامل المعنى ويتحقق به، حلم الرئيس الاستثنائي للجزائر المرحوم هواري بومدين المدفون فيها.. لكن آراء المهندسين المعماريين والمدنيين والقائمين على تخطيط المدينة استقرت جميعها على فكرة إنجازه على مرتفعات منطقة (المدنية)، مستعينين في ذلك بأفكار المكتب الهندسي الكندي الشهير (لافالين) الذائع الصيت في الخبرة والمهارة التكنولوجية عام (١٩٨٢)، والذي استعان بدوره في معظم مراحل تنفيذ المشروع بمهندسين ورسامين وفنانين وخطاطين جزائريين معروفين، ما

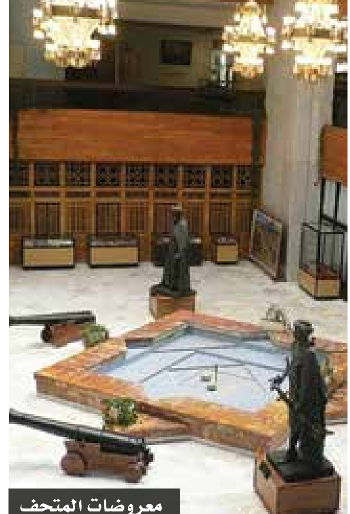



المدينة قديماً

جعل المشروع يخرج إلى الدنيا بهذا البهاء والدقة ولفت النظر.

ونذكر هنا على سبيل التنويه فقط، أن طلبة الهندسة المعمارية التابعين لمعهد (البوليتيكنيك) الجزائري الشهير، قد نظموا في تلك الفترة مظاهرة احتجاجية فنية لافتة، تمثلت في معرض كاريكاتوري واسع اعتراضاً على المشروع، نظراً لكلفته التي تجاوزت أي تقدير، ولكن المشروع تم تنفيذه بكل عزم وحزم، ليغدو أهم معلم على الإطلاق في المدينة معنىً ومبنىً وبهاء.

كما نذكر كذلك، أن المرحلة التي تم فيها اتخاذ قرار إنشائه، قد شهدت الكثير من مظاهر الاحتجاج الأخرى، في منطقة القصبة الأثرية الشهيرة وفي محيطها، داعية إلى صرف المال على ترميم ذلك المعلم التاريخي العريق ومساعدة سكانه المعرضين للتشرد والتهجير، بدلاً من صرفه على هكذا بهرجة لا طائل منها، لأن (حي القصبة) كان ولايزال رمزاً عريقاً للمدينة، يحمل التاريخ والتراث والحضارة والمقاومة. وهناك حتى من طالب بإنجاز


معروضات المتحف

شارك في تنفيذ المشروع العديد من المهندسين والفنانين التشكيليين في الجزائر

غدا رمزاً خاصاً للمدينة والوطن وهوية ذات خصوصية جزائرية


مركز المدينة

ذات المشروع ولكن بتكاليف أقل قريباً من نفس القصبة حتى يحقق الجانب السياحي والإعلامي منه، أي قريباً من منابع الصناعات التقليدية الوطنية حتى تكون أقوى فعلاً وأثراً، وأوسع انتشاراً كذلك، نظراً لكون المنطقة إياها كانت مقراً للسلطة (العثمانية) التي حكمت البلاد أكثر من أربعة قرون.

ويذكر أن هذا المعلم الباذخ مكاناً ومكانة، يتكون من خمس وحدات هي: النصب التذكاري الذي يبلغ ارتفاعه نحو مئة متر. والشعلة الدائمة وهي موجودة مباشرة تحت النصب بمحاذاة متحف الجيش. وغابة الأقواس وهي مساحة شاسعة للترفيه والراحة تحوي المطاعم والمقاهي ومسرح الهواء الطلق. والساحة الواسعة المحيطة بالمقام، حيث تتفرع منها جملة من الدروب المؤدية إلى بقية الوحدات، بما فيها المركز التجاري الضخم والمتنوع بدوره، وقرية الحرفيين، حيث ورشات الفنانين وعُددهم وتشكيلة نتاجاتهم.

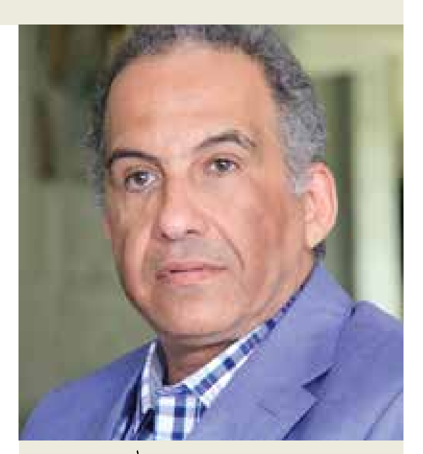
هو باختصار شديد؛ مقام الشهيد أو (رياض الفتح) الذي غدا رمزاً خاصاً للمدينة والوطن، يزوره الساسة ضيوف الجزائر من كل الدول، في زياراتهم الرسمية، لقراءة الفاتحة أو وضع أكاليل الزهور أسفله قريباً من الشعلة، تحية للشهداء الجزائريين، وغدا كذلك المكان الرسمي الذي يُحيي فيه رؤساء البلاد وغيرهم من الساسة والضباط، طقوس الأعياد الوطنية والدينية وغيرها من المناسبات الاجتماعية.

نعم، وكما أن لكل بلد نصبه وتقاليده لإحياء أمجاده، فللجزائر كذلك (مقام الشهيد) هذا، حيث تؤدى تلك الواجبات والتقاليد. بقي فقط أن نضيف: فعلاً لقد غدا مقام الشهيد الجزائري أو (رياض الفتح) مرتكزاً أساسياً من هوية مدينة الجزائر، لأن بناءه قد ارتكز على منطق تاريخي مرجعي يحيل بالدرجة الأولى إلى ذاكرة الشهداء ورمزيتهم، لذلك ثم تطعيمه بالكثير من الرموز الوطنية الثقافية التي أغنت التاريخ الجزائري وأغنت مخيلته الجماعية الثرية.

إن معلم مقام الشهيد أو (رياض الفتح)، حالة نادرة للمنشآت المشابهة لدى الدول، لأن تكامل العناصر فيه تاريخياً وثقافياً ومعمارياً، يحقق هذا التميز النادر كمزار عالمي منذ عام (١٩٨٢) مناسبة الذكرى العشرين للاستقلال.

يبلغ ارتفاعه نحو ١٠٠ متر وبأسفله الشعلة الدائمة وبجانبه مركز تجاري ضخم


جانب من المدينة



مصطفى عبدالله

اليابان.. رحلات ومقاربات

يطلعنا الدكتور رضا عبدالرحيم، مفتش الآثار المصرية، عبر كتابه (اليابان جذور ومقاربات)، على ما لفت انتباهه في التجربة اليابانية، ويشير إلى قواسم مشتركة بين الثقافة اليابانية وثقافة بلاده، وذلك بعد أن يوضح أن الرحلة تعد جزءاً أصيلاً من حركة الحياة، وأنها قديمة قدم التاريخ.

ويشير إلى أن هناك كتابين يحملان عنواناً واحداً، هو (الرحلة اليابانية)؛ الأول للشيخ علي الجرجاوي، وفيه يُدَوِّن رحلته لحضور مؤتمر الأديان بطوكيو عام (١٩٠٦م).

والثاني للأمير محمد علي توفيق، ولي عهد المملكة المصرية، وفيه يسجل رحلته لليابان عام (١٩٠٩م)، للوقوف على أسباب صعودها.. وبرغم اختلاف المشارب بين الرحلتين، فإنهما كانتا بداية تعرّفنا بهذه البلاد البعيدة.

ويوضح المؤلف أن الكتاب الثاني يختلف عن الأول، في أن الأمير لم يكتف برصد مشاهداته، وما خَبرَه من أحوال اليابان وأهلها، وإنما يضيف إلى ذلك خلفيات تاريخية وجغرافية دقيقة، ويُسبِغ على ذلك كله رؤيته الفلسفية والتأمُّلية، التي يصوغها بأسلوب جذّاب.

فيقول الأمير محمد علي توفيق: (ثم عزمنا التوجه إلى مدينة نيكو، التي تبعد (١٤٠) كم إلى الشمال من طوكيو، وهي بلدة مشهورة بلطافة منظرها، وبما اشتملت عليه معابدها، مما لا يخلو الاطلاع عليه من جزيل الفوائد. عندما وصلنا إلى المحطة؛ وجدنا مئتي «ركشة»، وهي عربات يجرها الرجال، فركبنا في واحدة، توجهت بنا إلى الفندق، ثم توجهنا لزيارة المعابد المشهورة، التي أصلها مدافن الأمراء من عائلة توكوجاوه، وهي من أفخر المباني، وفيها من الأشياء الجميلة والنقوش، ما يدهش الألباب، وهي موضوعة في أحسن الجهات منظراً، في محل تجري فيه المياه العذبة بين الأشجار والأحجار، وتشجي أصوات الطيور فيه السامع. وللوصول لهذا المعبد، التزمنا عبور نهر «ديكافا» المبني عليه الفندق والمعبد، وبجوار هذا الجسر وجدنا كوبري آخر، يعرف عندهم بالكوبري المقدس، وهو جميل الشكل، مطلي بطلاء ذهبي، وهو مخصوص لمرور الملك، فلا يمر فوقه أحد سواه).

ويخصص الدكتور رضا عبدالرحيم، فصلاً للحديث عن أسطورة الشاي الياباني وطقوسه، فيقول: (لم ينشأ في أي بُقعة من بقاع الأرض طقس من طقوس إعداد الشاي، يُضاهى بطقوس «السادو». إلا أنه تُوجد بالطبع في العالم أشكال أخرى لإعداد الشاي، تتجاوز بكثير فكرة استهلاكه بوصفه مشروباً ساخناً ذا تأثير مُنبه).

يذكر أن الشاي أُدخِلَ إلى اليابان في عصر كاماكورا، بواسطة رهبان بوذيين كشراب طبي، غير أن المراسم التي نشأت حوله، كانت شيئاً فريداً بالنسبة إلى اليابانيين.

ويعتبر (بودهيدهارما) صاحب دورٍ مهمٍّ في إعطاء الشاي هذه الأهمية، فتخبرنا الأسطورة، بأنه بعد أن اعتراه غضب عارم، انتزع جفونه وقذفها بقوة إلى الأرض، ومنها نبتت، بين عشية وضحاها، أول شجرة شاي.. ولم يكن من الصعب التعرف إليها من شكل أوراقها التي تشبه الجفون.

ويذكر مؤلف الكتاب؛ أنه على النقيض من أغلب طرق إعداد الشاي المنتشرة في أيامنا هذه، فإن طقوس (السادو)، لا تشمل وضع أوراق نبات الشاي الأخضر في ماء مغلي ثم تصفيتها، وإنما يلقي مُعلِم الشاي مسحوقاً مطحوناً ناعماً، مُستخلصاً من أجود أصناف الشاي الأخضر، ويستعين على ذلك بمضرب من الخيزران في صحن خزفي، يماثل حجمهُ حجم يدين مضمومتين، فيتحول الشاي بعد ذلك إلى ما يشبه السائل عن طريق النقع فقط.. إذ لا يجوز صبّ الماء مغلياً فوق أوراق الشاي، كما لا يجوز أن ترتفع درجة حرارة الماء على ثمانين درجة.

وعند ممارسة طقوس (السادو)، لا غنى عن حضور أحد المُعلمين كي يُصدر توجيهاته، فاستيعاب الإنسان لتلك الطقوس، يمكن أن يكون أمراً خطيراً.

ومجلس الشاي يستغرق أربع ساعات، وإضافة إلى الشاي، يتم فيه تقديم وجبات مُنتقاة، كما يتحتم على الشخص المُضيف، من حين لآخر، إعادة ترتيب قطع الفحم في الفُرن، وفقاً لقواعد محددة، ويشعل النار في أعواد بخور نفيسة، ويجب بذل كثير من الجهد لتعلم هذين الأمرين، مثل الجهد المبذول لتعلم إعداد الشاي ذاته.

ويروي لنا الدكتور رضا عبدالرحيم،

ما جرى في زيارته لمقر شرب الشاي الأخضر الياباني، فيقول: (في المساء؛ توجهت إلى المبنى العتيق المخصص لشرب الشاي الأخضر، وعندما دخلت صالته الرئيسة، وجدتها تنقسم إلى قسمين؛ الأول لليابانيين فقط، والثاني لغيرهم).. وهنا يتحتم على اليابانيين ارتداء ملابسهم التقليدية.

وهناك مسرح يجلس عليه المُعَلِّم، وأمامه منضدة وضعت فوقها مستلزمات إعداد الشاي، والفناجين، ويبدأ بشرح طريقة تجهيز الشاي، ثم طريقة تناوله، وتتلخص طقوس شرب الشاي؛ في إمساك طبق الفنجان باليد اليسرى، وباليد اليمنى يُحَرِّك الفنجان عكس حركة عقارب الساعة، ثم يمسك الفنجان بالإصبعين السبابة والإبهام، ويرفعه نحو الفم، لتؤخذ منه رشفة صغيرة، دون انبعاث صوت من الشفتين، يلي ذلك إعادة الفنجان إلى مكانه على الطبق، ووضع الطبق فوق المنضدة.. وعند الشرب مرة ثانية، لا بد من اتباع الخطوات السابقة. وبعد تمام التجربة، يطلب المعلم من بعض الحضور صعود المسرح، والجلوس أمامه، ومحاولة شرب الشاي بالطريقة التي شرحها.

وقد كان المؤلف أحد الذين وقع عليهم الاختيار، فيقول: (كنت في منتهى الحذر، وبعدما وفقت، أهداني المُعَلِّم فنجاناً من الصيني وعبوة شاي).

ومن الشاي وطقوسه؛ ينتقل بنا مؤلف الكتاب إلى زهرة الكرز، وأهميتها في الثقافة اليابانية، التي تماثل أهمية زهرة اللوتس عند المصريين القدماء، والهنود أيضاً، فيقول: (حظيت زهرة اللوتس بمكانة مقدسة في الحضارات القديمة، فهي ترمز هي وبتلاتها الخمس، إلى أطراف الإنسان الأربعة ورأسه. وكذلك تشير إلى الحواس الخمس، والأصابع الخمسة لليد، وتشبه الهرم والجهات الأربع للبوصلة).

كما كانت زهرة اللوتس، رمزاً للخصب، كما ورد في الرسوم القديمة، وهي تبرز من المياه وتفتح بتلاتها الخمس لتشعر بالدفء، ويتم تخصيبها.

ففي مصر؛ تظهر زهرة اللوتس الزرقاء في الرسوم الجدارية، للأسرة السادسة في هرم سقارة المدرّج، وفي كافة لوحاته الجنائزية، حيث تظهر في شكل هدية للموتى، تحملها الأيدي، وكأنها تحمل في طياتها القدرة على إعادتهم إلى الحياة من جديد.

ونحن نجد هذه الزهرة، ضمن الكنوز الجنائزية، في مقبرة الملك توت عنخ آمون، منحوتة على حجر اللازورد السماوي، إلى جانب الصقر الذهبي والشمس، وكلاهما يرمز إلى (حورس).

ومنذ الرسوم الأولى لهذه الزهرة على الأحجار في (سانشي)، في القرن الأول قبل الميلاد في الهند، ارتبطت زهرة اللوتس في الأذهان بـ(سرى) إلهة الخصب، التي تحولت فيما بعد إلى (لاكشمي)، إلهة الغنى والنماء عند البوذيين واليابانيين والهندوس على حد سواء.

وقد ترسخت عقيدة تقديس الطبيعة والتعايش معها في اليابان، وطغى هذا المبدأ على جميع جوانب الثقافة هناك، ويمكن أن نراه في كل شيء من تصميم الحديقة، الذي غالباً ما يحاكي مشاهد الطبيعة، أو يقوم حتى بدمج صور الطبيعة المحيطة بها (مشاهد مستعارة) (شاكّيئي)، إلى الهندسة المعمارية المحلية العادية، باستعمال أوراق (شوجي)، التي يمكن فتحها لمحو الحدود بين الداخل والخارج، ثم غلقها دون أن يمنع صوت الرياح أو الحشرات.

وبالنسبة إلى اليابانيين؛ فإنهم كانوا دائماً يعتبرون كل ما يخص الطبيعة في مظاهرها المتنوعة، من الأصوات والروائح، وحتى الإحساس بالحرارة والبرودة، نعماً إلهية.

ويوضح الكتاب أن جذور هذا التقديس للطبيعة، يرجع إلى مفهوم السكان الأصليين للغابات، ولأقدم الأشجار وأضخمها. وتتجسد فكرة زهرة اللوتس كفكرة رئيسية، تمثل دورة الميلاد، ثم الموت والبعث بعد ذلك، بكل معانيها مع زهرة الكرز (الساكورا)، التي تتميز بأن لها عديداً من الألوان النقية، وإن كان الأبيض هو الغالب، ثم الوردي والمهجن فيما بينهما، فهي رمز يستلهم اليابانيون منه عبرة قِصر الحياة، لكون هذه الزهرة تتفتح لأيام قلائل فقط، ثم تتساقط، فهي تمثل الجمال المتألق والموت السريع، ولهذا يتم ربطها بالفناء.. ولهذا السبب، اكتسبت زهرة الكرز هذه الرمزية في المجتمع الياباني، لأنها تذكرهم بإنسانيتهم وبفنائهم.

توجد قواسم مشتركة بين الثقافتين اليابانية والعربية

د.رضا عبدالرحيم يصور لنا رحلته عبر كتابه (اليابان جذور ومقاربات)

سبق المؤلف كل من الشيخ علي الجرجاوي والأمير محمد علي توفيق في تسجيل رحلتيهما إلى اليابان

يتحدث د.رضا عن عادات وطقوس يابانية تتناول أسطورة الشاي الياباني وزهرة اللوتس

من المصايف المشهورة في السعودية

أبها.. عاصمة السياحة العربية



حسن بن محمد

تقع مدينة (أبها) في جنوب غربي المملكة العربية السعودية، وتعتبر من أبرز الوجهات السياحية المحلية في المملكة، وذلك منذ أكثر من أربعين سنة، وهي تتميز عن بقية المدن الخليجية الأخرى بمناخها المعتدل، كما تتمتع مدينة أبها بمكانة تاريخية عريقة، حيث تحتضن الكثير من الآثار المهمة، والمتمثلة خاصة في القلاع التاريخية والأبنية القديمة، ومن أبرز المعالم الأثرية، والتي تعزز من قيمتها كواجهة سياحية، نجد قصور آل عارم.

وقد اختارت المنظمة العربية للسياحة، والتابعة لجامعة الدول العربية، مدينة أبها لتحمل لقب عاصمة السياحة العربية، في سنة (٢٠١٧م)، وهي بذلك تعد أول مدينة سعودية تفوز بهذا اللقب، وإن الهدف من هذا اللقب، والذي يمنح كل سنة إلى إحدى المدن العربية المميزة، هو السعي إلى تنمية جودة السياحية فيها، ورفع مستوى خدماتها.

وتعد (أبها) من أهم مدن المصايف والسياحة المشهورة في المملكة العربية السعودية، وذلك بفعل اعتدال مناخها، فهي ترتفع عن مستوى سطح البحر بنحو (٢٢٠٠) متر، وتتمتع بمناخ معتدل صيفاً وشتاءً.. وهذا المناخ، ساعد هذه المدينة على أن تحظى بجمال طبيعي خلاب، وتصبح منطقة جاذبة، ولذلك فقد لقبت بعروس الجبل.

ومدينة (أبها) اليوم، هي مقصد الكثير من الزوار، من داخل المملكة ومن خارجها، يفدون إليها للتمتع بأجوائها الجميلة والمعتدلة، وخاصة في الصيف، حيث ترتفع درجات الحرارة بنسبة كبيرة في كامل مناطق السعودية، في حين تكون معتدلة في مدينة (أبها)، والتي عادة ما تكتسي بغطاء نباتي أخضر، وذلك بسبب كمية الأمطار التي تهطل عليها، وخاصة في فصل الشتاء.

وتتنوع المحاصيل الزراعية في مدينة (أبها)، ومن أشهر هذه المحاصيل: التين والمشمش والخوخ والذرة والعنب والتفاح، وأيضاً الرمان، ولذلك تمّ إنشاء سد كبير سمي بسد (أبها)، وذلك لحجز مياه الأمطار التي تسقط في فصل الشتاء، والاستفادة منها في الزراعة والري، وإن الارتفاع والخضرة، التي يتمتع بها كل من متنزه (أبو خيال) و(الجبل الأخضر)، والذي يتوسط هذه المدينة، جعل منها مقصداً للسياح، للاستمتاع بالإطلالة المميزة على هذه المدينة الحالمة، حيث يقع متنزه (أبو خيال) على حزام (أبها) الدائري، وهو يطل على المدينة من الجهة الجنوبية، كما تمتد به حديقة إلى المنحدرات، وذلك عبر المتنزه الوطني من الجهة الغربية، وترتبط هذه الحديقة بالعربات المعلقة مع الجبل الأخضر، وبحيرة السد الواقعة في أبها الجديدة، والتي تشهد هي الأخرى العديد من الفعاليات والبرامج السياحية بصفة مستمرة. كما تحتوي الحديقة على عدد من المدرجات



قرية رجال ألمع

ترتفع عن سطح البحر أكثر من (٢٠٠٠) متر

تجمع بين العصرية والموروث الثقافي التاريخي



المدينة من أعلى الجبل الأخضر



إحدى إطلالات أبها

الخضراء، وبها ألعاب الأطفال والمطاعم والأكشاك، والتي تقدم للزوار المشروبات والوجبات المحلية الشهية، التي تشتهر بها هذه المدينة.

وتمثل قرية (المفتاحة) في مدينة (أبها)، مركزاً ثقافياً متميزاً في المملكة العربية السعودية، وعلى مستوى الوطن العربي، حيث دأبت في السنوات الأخيرة على احتضان العديد من الفعاليات، والبرامج الثقافية المتنوعة في مسرح (المفتاحة)، وهو يعد من أكبر المسارح في المملكة، حيث يتسع لأكثر من أربعة آلاف مقعد. ويوجد في هذه القرية الهادئة العديد من المتاجر، والتي تعرض الهدايا والتحف المختلفة، وخاصة في سوق الثلاثاء الشعبي، الذي يتوسط المدينة، ويشتمل على الحرف والمأكولات الشعبية بشكل يعكس التراث العريق، الذي تشتهر به المنطقة.

وفي مدينة (أبها)، تم تركيز سجاد ضخم من الزهور الجميلة والمختلفة، وهي تتكون من أكثر من مليون زهرة، وضعت على ممشى أبها، كما تم توزيع الزهور على الساحات والميادين والحدائق العامة، والشوارع الرئيسية، ولقد حملت في طياتها تصاميم جميلة ومتناسقة، راعت تجانس هذه الزهور مع اختلاف الألوان، والتفاعل مع العناصر الأخرى، مثل المسطحات الخضراء والأشجار، كما تم تركيز شارع الفن في وسط مدينة (أبها)، وهو يعد من الخصائص التي تتفرد بها هذه المدينة، حيث يمارس فيه الفنانون نشاطهم الفني والإبداعي، على أنغام الموسيقا العربية الأصيلة، ويتمتع الزوار بجمال وروعة هذا الشارع، حيث الترفيه والفرح والبهجة والموسيقا.

إن (أبها)؛ مدينة نابضة بالحياة والمشاعر، وتمتاز بالعديد من مقومات الجذب السياحي المتنوعة، من طبيعة ومناخ وأنماط سياحية عصرية، وموروث تاريخي وثقافي، وبيئة سليمة.. وعند بواكير الصباح، يكسو هذه المدينة الضباب، ومع غروب الشمس تنهمر السماء برذاذ المطر وحبيبات البرد، والتي تصنع من تكويناتها لوحات جمالية، تستوقف الزائرين والسياح، وتبهرهم بهذا الجمال، وخاصة في فصل الصيف، والذي تشهد فيه درجات الحرارة ارتفاعاً كبيراً في جل مدن المملكة.

تتمتع بمناخ معتدل ساعدها على أن تصبح منطقة جذب للسائحين





من معالم مدينة أبها


شارع ديدوش مراد في الجزائر

إبداعات

شعر - قصة - ترجمة

- أدبيات
- يحكى أن..
- قاص وناقد
- كسرة خبز - قصة قصيرة
- البهجة المُمكِنة - قصة قصيرة
- ذو العكازين - قصة قصيرة

جماليّات اللّغة

إعداد: فواز الشعار

بَراعةُ التّخلّص: يُراد بها حُسنُ الانْتقالِ مِنْ غَرَضٍ إلى آخرَ في القَصيدة؛ كقول النابغة، يعتذر إلى النُّعمان:

على حينَ عاتَبْتُ المَشيبَ على الصِّبا ... وقُلْتُ: ألَمّا أصْحُ والشَّيْبُ وازِعُ؟

ثمّ تخلّص إلى الاعتذار، فقال:

وقَدْ حالَ هَمٌّ دُونَ ذلكَ شاغِلٌ ... مَكانَ الشِّغافِ تَبْتَغيهِ الأصابِعُ
وَعيدُ أَبي قابوسَ في غيرِ كُنهِهِ ... أَتاني وَدوني راكِسٌ فالضَواجِعُ
فَبِتُّ كَأنّي ساوَرَتني ضَئيلَةٌ ... مِنَ الرُقْشِ في أَنيابِها السُمُ ناقِعُ

وقول أبي الطيّب:

مَرَّت بِنا بَيْنَ تِربَيها فَقُلتُ لَها: ... مِنْ أَيْنَ جانَسَ هَذا الشّادِنُ العَرَبا
فَاستَضحَكَتْ ثُمَّ قالَت: كَالمُغيثِ يُرى ... لَيثَ الشَرى وَهوَ مِن عِجْلٍ إِذا انتَسَبا

أي، أنا أُرى كالظّبي، وأنا مع ذلك عربية، فخرج مما ابتدأ به بالنسيب إلى المدح.

وادي عبقر

وعاذلة هَبَّتْ بليلٍ

بِشر الفزاريّ (البحر الطويل)

وَعـاذِلَـةٍ هَـبّـتْ بِلَيْلٍ تَلومُني ... ولَمْ يَغْتَمِرْني قَبْلَ ذاكَ عَذولُ
تَقولُ اتّئِدْ لا يَدْعُكَ النّاسُ مُمْلِقاً ... وتُزْرى بِمَنْ يا ابْنَ الكِرامِ تَعولُ
فَقُلْتُ أَبَتْ نَفْسٌ عَلَيَّ كَريمَةٌ ... وطارِقُ لَيْلٍ غَيْرَ ذاكَ يَقولُ
أَلَمْ تَعلَمي يا عَمْرَكِ اللهُ أنّني ... كَريمٌ عَلى حينَ الكِرامُ قَليلُ
وإنّيَ لا أُخْزى إذا قيلَ مُمْلِقٌ ... سَخِيٌّ وَأُخْزى أَنْ يُقالَ بَخيلُ
فَلا تَتْبَعي العَيْنَ الغَوِيّةَ وَانْظُري ... إلى عُنْصُرِ الأَحْسابِ أينَ يَؤولُ
إذا كُنْتُ في القَوْمِ الطِوالِ فَضَلْتُهُم ... بِعارِفَةٍ حَتّى يُقالَ طَويلُ
ولا خيرَ في حُسْنِ الجُسومِ وَطولِها ... إذا لَم تَزِنْ حُسْنَ الجُسومِ عُقولُ
وكائِنْ رَأينا مِنْ فُروعٍ طَويلَةٍ ... تَموتُ إذا لَم يُحْيِهِنّ أُصولُ
فَإنْ لا يَكُن جِسْمي طَويلاً فَإنّني ... لَهُ بِالفَعالِ الصّالِحاتِ وَصولُ
ولَمْ أَرَ كَالمَعروفِ أمّا مَذاقُهُ ... فَحُلْوٌ وَأمّا وَجْهُهُ فَجَميلُ

فقه لغة

في التأثير: النَّدَبُ: أَثَرُ الجُرْحِ. الخَدْشُ والخَمْشُ: أَثَرُ الظُّفْرِ. الكَدْحُ: أَثَرُ السَّقْطَةِ والانْسِحاجِ. الرَّسْمُ: أَثَرُ الدَّارِ. الزُّحْلوفَةُ والزُّحْلُوقَةُ: أَثَر تَزَلُّجِ الصِّبْيَانِ مِنْ فوْقُ إلى أَسْفَلُ. العَصِيمُ: أَثَرُ العَرَقِ. الوَمْحَةُ: أَثَرُ الشَّمْسِ في الوَجْهِ. الكَيُّ: أَثَرُ النَّارِ. الوَعْكَةُ: أَثَرُ الحُمَّى. النَّهْكَةُ: أَثَرُ المَرَضِ. المَجْلُ: أَثَرُ العَمَلِ في الكَفِّ. السِّناجُ: أَثَرُ دُخَانِ السِّرَاجِ في الجِدَارِ وغَيْرِهِ.

ويقال: صَهَدَهُ الْحرُّ وصَخَدهُ وَصَحَرَهُ وصَهَرَهُ: إِذَا أَثَّرَ في لَوْنِهِ. مَحَشَتْهُ النَّارُ ومَهَشَتْهُ: إذا أثرتْ فيهِ. خَدَشَتْهُ السَّقْطَةُ وَخَمشَتْهُ: إذا أَثَّرتْ قَلِيلاً في جِلْدِهِ. وَعَكَتْهُ الحُمَّى ونَهَكَتْهُ: إذا غَيَّرَتْ لَوْنَهُ. وصوَّحتْه الرِّيح، إذا أيبسَتْه وشقَّقته ونثَرتْه؛ قال ذو الرمة:

وصَــوّحَ الـبَـقْـلَ نَــآجٌ تـجـيءُ بـه   هَـيْـفٌ يـمـانـيـةٌ فـي مـرّهـا نَـكـبُ

(النّآج: السريع. والهَيْفُ مثل الهُوفِ: الرّيحُ الحارّة)

أخطاء

يخلط كثُرٌ بين «الجَبْهة» و«الْجَبين»، فيستخدمونهما بمعنىً واحد؛ وفي صحيح اللغة؛ الجَبْهة للإنسان وغيره، وهي: مَوْضع السُّجود.. وهي مُسْتَوى ما بَيْنَ الحاجبين إلى النّاصية. وجَبْهةُ الفَرس: ما تَحْتَ أُذُنَيْهِ وفَوْقَ عَيْنَيْه، وجمعها جِباهٌ. والجَبَهُ مَصدرُ «الأَجْبَهِ»، وهو العريضُ الجَبْهةِ، وامرأة جَبْهاء. أمّا الجَبِينُ، فَفَوْق الصَّدْغ، وهُما «جَبِينان» عن يمين الْجَبْهةِ وشِمالها. قال الفرزدق:

يـا مَـنْ رأى عـارضـاً أرقـتُ لَـهُ   بَـيْـنَ ذِراعَــيْ وجَـبْـهَـةِ الأسَـدِ

يقولُ بعضُهم «وقَدْ جَمعَ الفلاحُ حِزْمةً مِنَ الْحَطبِ» (بكسر حاء «حِزْمة»)، وهي خطأ، والصّواب ضمّها «حُزْمة»، وفي المعاجم: حَزَمْتُ الشَّيْءَ حَزْماً، أي شددتُه. والحَزْمُ: ضَبْطُ الرجلِ أمرَه وأَخذُه بالثقةِ. وحَزُمَ، يَحْزُمُ حَزْماً وحَزامَةً وحُزُومة.

والحَزْمُ من الأرض أرفعُ من الحَزْنِ. والجمع حُزومٌ؛ قال لَبيد:

فَـكَـأَنَّ ظُـعـنَ الـحَـيِّ لَـمّـا أَشـرَفـت   بِـالآلِ وَارتَـفَـعَـت بِـهِـنَّ حُـزومُ
نَـخـلٌ كَـوارِعُ فـي خَـليـجِ مُـحَـلِّـمٍ   حَـمَـلَـت فَـمِـنـهـا مـوقِـرٌ مَـكـمـومُ

ينابيع اللغة

الأخفش الأوسط

هو سعيد بن مَسْعَدَة، أبو الحسن الْمُجَاشعي النّحْوي البَلْخي؛ أحدُ نُحاةِ البَصْرة، ومن أشهر أئِمّة اللغةِ والأدب.

يُرجّح بأنه وُلِدَ في العقد الثالث من القرن الثاني الهجري، إذْ كانَ أَسَنَّ من سيبويه الذي عاش بين عامي (١٤٨–١٨٠ للهجرة).

كان أَجْلَع؛ أي لا تنضمُّ شفتاهُ على أسنانه، وكانَ ضعيفَ البَصر؛ لذا أُطلِق عليه لقبُ «الأخْفش الأصغر»، فلمّا ظهر عليّ بنُ سليمانَ المعروفُ «بالأخفش الأصغر»، صارَ هذا الأخفش الأوسط.

والأخفش، هو الضّعيفُ البصر الذي يبصر بالليل دون النهار؛ كالخفّاش، وهو لقبٌ أطلق على أربعة من النُّحاة؛ هم: الأخفش الأكبر: عبدالحميد بن عبدالمجيد، والأخفش الأوسط: سعيد بن مَسْعَدَة، والأخفش الأصغر: علي بن سليمان. والأخفش الشامي: هارون بن موسى.

الأخفش الأوسط، أخذ العَروض عن الخليل بن أحمد الفراهيديّ، وأخذ النحو عن سِيْبَوَيْه، وكان أكبر منه، وهو أعلم من أخذ عن سِيْبَوَيْه، وكان أيضاً قد أخذ عمن أخذ عنه سِيْبَوَيْه؛ لأنه أسنُّ منه، وهو الطريق إلى «كتاب» سِيْبَوَيْه، قال الْمُبَرِّد: «لَمْ يقرأ أحد كتاب سِيْبَوَيْه على سِيْبَوَيْه، وإنما قُرِئ بعده على الأخفش».

وكان الأخفش يستحسن كتاب سِيْبَوَيْه كل الاستحسان، فتوهم الجَرْميُّ والمازنيُّ أن الأخفش قد همّ أن يدّعي الكتاب لنفسه، فتشاوروا في منع الأخفش من ادعائه، فقالا: نقرؤه عليه، فإذا قرأناه عليه أظهرناه وأشعنا أنه لسِيْبَوَيْه فلا يمكن أن يدّعيه، فأرغبا الأخفش وبذلا له شيئاً من المال على أن يقرآه عليه فأجاب، وشرعا في القراءة، وأخذا الكتاب عنه وأظهراه للناس، وكان الأخفش يقول: «ما وضع سِيْبَوَيْه في كتابه شيئاً إلّا عرضه عليّ، وهو يرى أنّي أعلم منه، وكان أعلم به مني، وأنا اليوم أعلم به منه».

الأخفش الأوسط زاد بحراً من بحور الشعر في العروض، وهو «بحر الخَبَب»، وكان الخليلُ، قد جعل البحور خمسة عشر، فأصبحت ستة عشر.

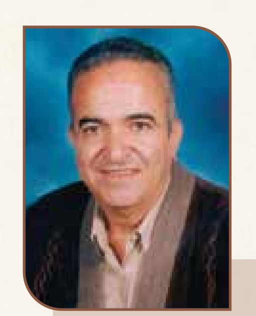
من نوادره: «لما ناظر سِيْبَوَيْه الكسائي ورجع وجّه إليّ فعرّفني خبره معه ومع البغداديين، وودعني ومضى إلى الأهواز، فرددت؛ جلست في سميرية حتى وردت بغداد فوافيت مسجد الكسائي، فصليت خلفه الغداة، فلما انفتل من صلاته وقعد في محرابه وبين يديه الفرّاء والأحمر وابن سعدان، سلّمْتُ وسألتُهُ عن مئةِ مسألة، فأجاب بجوابات خطّأته في جميعها، فأرادَ أصحابُهُ الوثوبَ عليّ، فمنعهم، ولَمْ يَقْطَعْني ما رأيتهم عليه عَمّا كنتُ فيه؛ فلمّا فرغتُ من المسائل قال لي الكسائي: بالله أنت أبوالحسنِ سعيدُ بنُ مَسعدة؟ قلتُ: نعم؛ فقام إليّ وعانقني وأجلسني إلى جنبه، ثمّ قال: لي أولادٌ أحبُّ أن يتأدّبوا بكَ، ويتخرّجوا على يديكَ، وتكونَ معي غيرَ مفارقٍ لي، فأجبته إلى ذلك. فلما اتصلت الأيام بالاجتماع سألَني أن أؤلّف له كتاباً في معاني القرآن فألّفته، فجعله إماماً له، وعمل عليه كتاباً في المعاني، وعمل الفرّاء كتابه في المعاني عليهما، وقرأ عليّ كتاب سيبويه سراً، ووهبَ لي سبعين ديناراً.

من كتبه، الأوسط: في النحو. تفسير معاني القرآن. المقاييس: في النحو. الاشتقاق. العَروض. القوافي. معاني الشعر. المسائل الكبير والمسائل الصغير.

اشتُهر بتواضعه، فَلم يكن يأنف من قَول: «لا أدري».. برغم علمه ودرايته. مات الأخفشُ سنة إحدى عشرة ومئتين للهجرة.



القاضي شريْك.. جرأة سلاحها الحق


عبدالرزاق إسماعيل

تحقيق العدل هو الهدف الأسمى الذي يحدد للقاضي معالم طريقه الصحيح..

الناس جميعاً متساوون أمام القضاء، لا فرق في ذلك بين غنيهم وفقيرهم، أو بين قويهم وضعيفهم، إلى أن يفصل القاضي في النزاع بعد أن يتبين له الحق من الباطل.

لا يحق لأي إنسان مهما علا شأنه أن يتدخل في عمل القاضي، ومن يقْدِم على ذلك، لا بد من معاقبته.

يحرص القاضي على أن يتعامل مع طرفي النزاع، بأسلوب واحد يتسم بحيادية كاملة حتى في أبسط الأشياء. فعلى سبيل المثال؛ لا يجوز للقاضي أن ينادي أحد الطرفين بكنيته قائلاً له: (يا أبا فلان)، بينما ينادي الطرف الآخر باسمه.

هذه هي المبادئ والأسس التي التزمت بها كوكبة من القضاة العظماء، الذين دخلوا التاريخ من أوسع أبوابه بنزاهتهم، التي استعصت على المغريات، وإصرارهم على إحقاق الحق ورفع المظالم، في مواجهة من يستغلون نفوذهم وسطوتهم لحرف القضاء عن رسالته النبيلة.

ومن هؤلاء القضاة العظماء، القاضي (شريْك بن عبدالله النخعي)، الذي قال عنه ابن خلكان: (كان عالماً فطناً ذكياً، عادلاً في قضائه، كثير الصواب، حاضر الجواب). والذي ولاه المهدي الخليفة العباسي الثالث، قضاء الكوفة.

كان أمير الكوفة، موسى بن عيسى، معروفاً بمكانته الرفيعة بين الأمراء العباسيين، وكانت له دار مجاورة لبستان نخيل، ورثه ستة أشقاء (خمسة ذكور وامرأة)، وأراد الأمير توسيع داره فعرض على الأشقاء الستة شراء بستانهم، فوافق الذكور الخمسة على بيع البستان، بينما رفضت المرأة ذلك، وعرض عليها الأمير أضعاف الثمن الذي عرضه على أشقائها، إلا أنها تمسكت بالرفض.

أغاظ عناد المرأة الأمير، الذي تعود على أن يأمر فيطاع، فأمر غلمانه بالذهاب ليلاً إلى البستان، وإزالة السياج الذي يفصل بين حصة المرأة وحصص أشقائها، ونفذ الغلمان ما طلبه منهم.

في الصباح رأت المرأة ما أذهلها، إذ لم تعد تميز بين أرضها وأرض أشقائها، وبين نخيلها ونخيلهم بعد إزالة السياج، فأخذت تلطم وتبكي، ثم تمالكت نفسها فذهبت إلى الأمير وطلبت منه إرجاع السياج إلى مكانه، فعرض عليها أن تبيعه الأرض بثمن مضاعف، ولكنها رفضت عرضه.

أحد جيران المرأة نصحها بأن تلجأ إلى القاضي شريك، فذهبت إلى مجلس القضاء، ولما رأت القاضي أخذت تصيح: (أنا بالله ثم بالقاضي). فقال لها شريك: (من الذي ظلمك؟) قالت: (الأمير موسى بن عيسى). قال: (فيم؟). قالت: (كان لي بستان نخل ورثته عن أبي، وقاسمت إخوتي وجعلت بيني وبينهم سياجاً، فاشترى الأمير من إخوتي جميعاً، وساومني ورغّبني فلم أبعه، فأرسل غلمانه ليلاً فاقتلعوا السياج، فأصبحت لا أعرف من نخلي شيئاً، واختلط بنخل إخوتي). فأعطاها القاضي مذكرة تبليغ مختومة بختمه، وطلب منها تسليمها للأمير بنفسها، وقال لها: (امضي بها إلى بابه حتى يحضر معك).

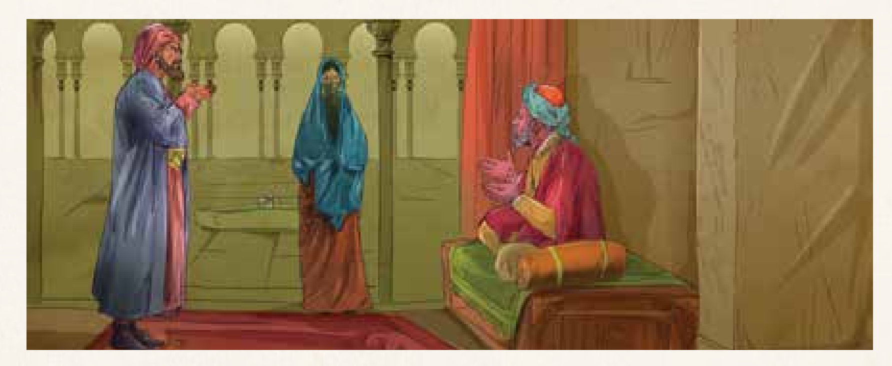
ذهبت المرأة إلى قصر الأمير وأعطته المذكرة، ولما قرأها استدعى صاحب الشرطة وقال له: (امض إلى شريك فقل له: يا سبحان الله، ما رأيت أعجب من أمرك، امرأة ادعت دعوى لم تصح أعديتها علي).

ذهب صاحب الشرطة إلى شريك وأبلغه الرسالة، فقال شريك لغلامه: (يتدخل في أمر القضاء؟ خذه فضعه في السجن).

ولما علم الأمير بما حدث، أرسل حاجبه إلى شريك فقال له: (يقول لك الأمير: هذا رسول، أي شيء عليه حتى تحبسه؟). فقال له القاضي: (وأنت أيضاً؟). ثم نادى: (يا غلام الحقه بصاحبه).

بعد أن علم الأمير بحبس حاجبه، بعث لأصدقاء شريك من أعيان الكوفة وقال لهم: (امضوا إليه وأعلموه أنه قد استخف بي وأني لست كالعامة). ولما أبلغوا القاضي رسالة الأمير، أمر بحبسهم جميعاً، فقالوا له: (أجاد أنت؟). قال: (نعم، حتى لا تعودوا برسالة ظالم).

علم الأمير بحبس أعيان الكوفة، فذهب بنفسه ليلاً إلى السجن وفتح بابه وأطلق جميع من كانوا فيه، وفي اليوم التالي أخبر السجان القاضي بما فعل الأمير، فركب دابته قاصداً بغداد ليطلب من الخليفة إعفاءه من القضاء، وسرعان ما لحقه الأمير وقال له وهو يمشي معه: (يا أبا عبدالله، دع أعواني، أفتحبس إخوانك؟). فقال شريك: (نعم، لأنهم مشوا لك في أمر لم يجز لهم المشي فيه، ولست براجع حتى يُردوا جميعاً إلى الحبس). فأمر موسى بإرجاعهم إلى السجن، وظل واقفاً في مكانه حتى جاءه السجان وأخبره بأنهم رجعوا إلى الحبس، فقال القاضي لغلامه: (خذ بلجام الأمير فقده إلى مجلس الحكم). وفي المجلس أمر شريك بالنداء على المرأة المتظلمة، فجاءت فأجلسها مع الأمير، ثم التفت الأمير إلى شُريك وقال له: (أنا قد حضرت، أفلا تطلق من حبستهم؟). فقال شريك: (أما الآن فنعم). وأمر بإخراجهم من السجن، وقال للأمير: (ما تقول يا رجل فيما تدعيه هذه المرأة؟). قال: (صدقت). قال شريك: (أتعيد سياجها وترد ما أخذته منها؟). قال: (نعم). فقال للمرأة: (أبقي لك شيء تدعينه؟). قالت: (نعم، بيت حارس البستان ومتاعه). قال: (ما تقول؟). قال: (أرد ذلك كله). فقال شريك للمرأة: (أبقي لك شيء؟). قالت: (لا، وجزاك الله خيراً).



قصة


كرم الصباغ

بخفة عصفور

ها أنا أجلس وحيداً، بجوار باب هذا الإسطبل، يحاصرني القش، والعطن، ورائحة البقايا من كل جانب. من وقت إلى آخر تمد الخيول أعناقها؛ فتتخطى رؤوسها الحواجز الخشبية القصيرة، وترمقني بنظرة استهجان. على ما يبدو أنها تعتقد أنني سجان غليظ.. ليتها تعلم أنني مثلها تماماً، لا أملك من أمري شيئاً؛ فأنا مهرج، بل كنت مهرجاً فيما مضى، أما الآن، فأنا مجرد حارس، يقبع هنا ككومة قش مهملة، حارس هرم، تعتصره الذكريات، وتضيق نفسه بالضجر.

لقد حاصرني صاحب الإسطبل، بقائمة طويلة من المحظورات، وأبدى مخاوفه من اشتعال الحرائق؛ فقال بنبرة صارمة: (التدخين ممنوع بتاتاً؛ حفاظاً على أرواح الخيول؛ فالمكان مكتظ بالقش الجاف). وجدت نفسي مجبراً على قبول هذا الشرط المقيت، برغم كوني مدخناً شرهاً. كان لزاماً علي أن أرضخ لجميع شروطه؛ فبعد أن طردني صاحب السيرك، ضاقت علي الدنيا بما رحبت، إلى أن أنقذني هذا العمل من التشرد. أحرس الإسطبل طوال الليل، ومع تباشير الصباح، يحضر السائس؛ فأتوجه إلى غرفة ضيقة، تبعد عن حظائر الخيول مسافة ثلاثمئة متر، أجتازها بكل ما تبقى في جسدي من قوة؛ حتى أتمكن من التدخين، والنوم بعد سهر مرير، وحرمان أشد مرارة.

طردني صاحب السيرك؛ فأصبحت مشرداً بلا سكن. أتدري معنى أن تصبح بلا سكن؟! لقد كان السيرك المتنقل بيتي، وكان لاعبو السيرك أهلي، أبداً لم يعكر صفونا سوى مالك السيرك، الذي اعتاد أن يلقي إلينا فتات أرغفته.

أنا مسنٌّ.. ظهري محنيّ، تهاجمني آلام المفاصل المبرحة صباح مساء. لا يخدعنكم مظهري الآني؛ فقد كنت رشيقاً، عفياً في شبابي، أتنقل بخفة عصفور، أملأ جنبات السيرك بالحركة والمرح، ما إن يراني المتفرجون، حتى يضج المسرح بالضحك. كان الآباء يحضرون برفقة أطفالهم، لرؤيتي على وجه الخصوص، وكان المعجبون يلقون إلي الزهور، وكانت الإيرادات تزداد يوماً بعد يوم، وكان مالك السيرك يعاملني- وقتئذٍ- بلطف واحترام زائدين.

لم تعوزني الألوان يوماً؛ فقد كانت لي هيئة مهرج نمطية، الملابس صبغت بسبعة ألوان زاهية، والوجه دهن بلونين: أبيض، وأخضر، والأنف دهن بطلاء أحمر. ناهيك عن الابتسامات، التي لونت بها ثغري طوال الوقت؛ إمعاناً في إخفاء أوجاعي عمن جاؤوا يطلبون بهجتهم من مهرج، استوطنت الأحزان قلبه منذ تلك الليلة البعيدة.

لم تغب عن ذاكرتي يوماً، فراشة كانت تسير على الحبل، بارعة في أداء (الأكروبات). لم أغرم بسواها، أحببتها كما يحب الرمل المطر، وكما تحب النوارس البحر، وكما يحب المهرج الحياة. ما إن بحت لها بما أضناني إخفاؤه، حتى التمعت عيناها، وتورد خداها. ابتسمت، ثم هرولت إلى فقرتها، التي أعلن عنها مكبر الصوت. أتراني كنت جانياً ليلتها؟! أنهيت فقرتي، وأصوات التصفيق خلفي. ما إن رأيتها تخطر في الكواليس، حتى نفد صبري؛ فاندفعت نحوها. أغلب الظن أن بوحي المفاجئ قد أربكها؛ إذ كانت فراشة خجلة.

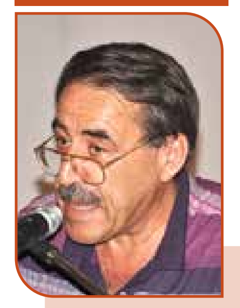
سارت على الحبل المشدود في الأعلى، بينما تابعت الأعين خطواتها الوئيدة بوجل. تعثرت قدماها، فجأة؛ فهوت، في حين انحلت العقدة، التي لم تحكم الفراشة شدها جيداً. تأرجح حبل الأمان الخؤون في الهواء من دونها؛ فشهق الجميع في آن واحد شهقات مزلزلة، كانت كفيلة بأن تسكن الأحزان قلبي للأبد، وأن يموت داخلي عصفور، طالما تبادل مع لاعبي السيرك المزاح، وإلقاء النكات.

خضبت الدماء أجنحة فراشتي؛ فمرت السنوات ثقيلة، كان لزاماً علي أن أضحك رواد السيرك كل ليلة، برغم ما في قلبي من مرارة، وألم؛ فأضحكتهم طويلاً، بينما بكيت وحدي في الكواليس المظلمة، عقب كل عرض. وكما تهرم الخيول، هرمت. ما عاد الأطفال يلحون على آبائهم، كي يشاهدوا مهرجاً عابساً، ثقيل الحركة، وما عدت قادراً على إخفاء أوجاعي، وما عاد صاحب السيرك يتحمل وجودي.

حدق جيداً؛ يبدو أنني لم أعد وحيداً؛ أراها تقبل من بعيد، تحمل بين يديها حلتي القديمة الملونة. ها هي تدعوني إلى الانطلاق معها إلى خلاء، يموج بالهواء الطلق؛ كي أقدم عرضي كمهرج، يحلق بخفة عصفور.



نقد


عدنان كزارة

النجوى تصنع الحدث في قصة «بخفة عصفور»

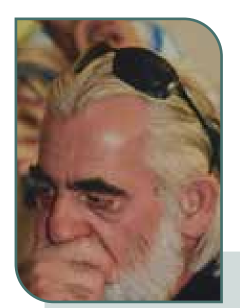
من أكثر القصص التي تشدك كمتلق، تلك المروية بضمير المتكلم، حيث يتماهى الراوي بالشخصية الرئيسية، على طريقة الراوي/ الممثل، فتبدو الأحداث كسيرة ذاتية، غالباً ما تكون مأساوية. شخصية المهرج في السيرك شخصية إشكالية، ففي الوقت الذي ينبغي أن يسعد المتفرجين، عليه أن يخفي مشاعره الذاتية، مهما بلغت من المعاناة، أي: عليه أن يحيا في ازدواجية عاطفية يحسن التعايش معها، وإلا غدا مصيره المهني مهدداً.

القصة نجوى إنسانية شفافة، بل حكاية شائقة ليس فيها من الخيال، أو (الفانتازيا) شيء؛ لأن الأحداث والعواطف فيها تقدم نفسها مباشرة، من دون واسطة. والراوي يحرص على أن يشاركنا في مأساته، من بداية خطابه كمرسل: (ها أنا أجلس وحيداً بجوار الإسطبل، يحاصرني القش والعطن ورائحة البقايا من كل جانب)، ويتابع تعريفه بنفسه جلباً لتعاطفنا: (أنا مسن كما ترون، ظهري محنيّ، تهاجمني أوجاع المفاصل، لا يخدعنكم مظهري، فقد كنت رشيقاً في شبابي أتنقل بخفة عصفور)، وعندما يعود بالذكرى إلى بداية مأساته، يوم طرد من عمله وصار بلا مأوى، يفصح عن معاناته في شكل تساؤل ممض: (أتدري معنى أن تصبح بلا سكن؟).

حكايتنا مسرودة بلا تقنيات حداثية، فهي تتطور من لحظة السرد، متتابعة إلى نهايتها المقررة، ويعمد الراوي المتماهي بمرويه، إلى عملية استرجاع زمنية لسد الفجوات بين الأحداث؛ فهو إذ يقدم نفسه على أنه حارس لإسطبل، ملتزم بشروط رب العمل، ممنوع من التدخين تحسباً من وقوع حريق قد يودي بحياة الخيول، لا يلبث أن يطلعنا على ماضيه، حين كان مهرجاً في سيرك يتهافت الجمهور، وخاصة الأطفال على مشاهدته، وهو يؤدي حركاته المضحكة بلباسه المميز، ذي الألوان المتعددة: (كمهرج نمطي يرسم ابتسامته الدائمة، إمعاناً في إخفاء أوجاعه عمن جاؤوا يطلبون بهجتهم من مهرج). لكن حدثاً يغير حياته كما يحدث لكثير من الناس، لقد خفق قلبه بحب فتاة الـ(أكروبات) في السيرك، وتصورها كفراشة جميلة، معبراً عن حبه لها بأجمل العبارات: (أحببتها كما تحب الرمال المطر، وكما تحب النوارس المطر، وكما يحب المهرج الحياة)، وعندما صارحها بمشاعره، تورد خداها وارتبكت حياء وخجلاً. لكن سعادته لم تتحقق، إذ تدخل القدر، فسقطت فراشته وهي تؤدي مهاراتها بالسير على الحبال، ولقيت حتفها، لقد صور المشهد الدرامي وأثره العميق في نفسه، ومن ثم في حياته بهذه الجمل: (شهق الجميع شهقات مزلزلة، كانت كفيلة بأن تسكن الأحزان قلبي إلى الأبد، وأن يموت داخلي عصفور). تحولت حياة المهرج إلى جحيم، إذ عدَّ نفسه مسؤولاً عن مصرع فراشته، وأن بوحه بحبه لها قبل أن تؤدي فقرتها أربكها، وأدى إلى وقوع الحادث الأليم. تراجع أداؤه كمهرج، لأنه لم يعد قادراً على إخفاء آلامه؛ فانصرف عنه جمهوره، بعد أن صار عاجزاً عن إضحاكه: (وكما تهرم الخيول هرمت، وما عاد الأطفال يلحون على آبائهم، كي يشاهدوا مهرجاً عابساً ثقيل الحركات، وما عاد صاحب السيرك يحتمل وجودي). لقد غدا بلا مأوى، إلى أن أنقذه من التشرد عمل متواضع؛ حارس في إسطبل يعيش مع ذكرياته الحزينة، ويجتر أيامه، تاركاً للزمن الحرية في أن يدمر صحته وشبابه، ثم يقوده إلى نهايته المحتومة.

عنيت القصة كنموذج للقصة التقليدية، ببث رسالتها الإنسانية بشكل مباشر، فالحب كعاطفة إنسانية، قاسم مشترك بين الناس، ولعله أسمى ما يكون بين أبناء الطبقة الكادحة (عمال في سيرك)، لأنه مجرد من المصالح. وإذا كان الحدث الرئيس في الحكاية (مقتل الفتاة) مفتعلاً، أو محتملاً من الناحية الواقعية، فقد كشف عن مأساة إنسانية، هي مأساة المهمشين في عالم مادي قاس، وخلق لدى المتلقي حالة من التعاطف مع الراوي/البطل، كما لو أنه يشاهد فيلماً ميلودرامياً يستدر دموعه، ومن جهة أخرى؛ قالت الرسالة: إن كلاً منا قد تضطره ظروف الحياة لأن يلعب دور المهرج، فيدخل السرور إلى قلوب الآخرين، بينما تمور أعماقه بالآلام. لقد اعتمدت القصة/الحكاية على الصراع النفسي، كنقطة مركزية فيها، واتجاه (ميلودرامي) يطور أحداثها، التي لم تكن من الكثافة والتشعب والتعقيد بمكان. وسيطرت على السرد نجوى حميمة، تتخللها أحكام قيمة مبنية على تجارب شخصية، مشحونة بالعواطف، كنظرة المهرج للعاملين في السيرك على أنهم أهله، واستنكاره للظلم الذي أوقعه عليه صاحب السيرك بغير حق، وإحساسه بالذنب مع تضخيمه له، تجاه مصرع فتاة أحلامه. وفي مثل هذه القصص؛ تتألق اللغة البيانية إبلاغاً وتزييناً، وتغلف الأحداث مسحة رومانسية، وتتوقف حركة السرد أحياناً، لتعطي الوصف مساحة مهمة مؤطرة بالمكان والزمان. على أنه من الغبن، ونحن نختم مطالعتنا، ألا ننوه بهذا الرمز الجميل، الذي أنهى به الراوي حكايته، حيث يحلم بلقاء فتاته في العالم الآخر: (إنني لم أعد وحيداً، أراها تقبل من بعيد، تحمل بين يديها حلتي القديمة الملونة، وهي تدعوني للانطلاق معها، إلى خلاء يموج بالهواء، كي أقدم عرضي كمهرج يحلّق بخفة عصفور).

كسرة خبز



غسّان حدّاد

مـراراً فعلها بـالطريقة ذاتها، إذ يروح يغرز سيخ الحديد الرفيع في البدن الغضروفي والجرز يتلوّى مرصوصاً داخل المصيدة، يلفّ عنقه بشكل إعجازي الالتواء، ليقبض بأسنانه الحادة على السيخ الرمحي؛ دون فائدة ترتجى.

ركض إلـى معلّمه صاحب مستودع الأغذية؛ ليزفّ بشراه ويتقاضى عشر قطع نقدية حسب الاتـفـاق بينهما، هـذه المرّة استمهلته راجياً، قلت لـه: أراك تعذّب الجرذ الذي تصطاد، لماذا؟!

ردّ علي في عجالة ونفاد صبر

– هي رغبة المعلّم بسبب حقده وخسائره!

– ولكنّه كائن خلق ليعيش فيأكل.

تـابـع مـهـرولاً وهـو يشير بـيـده كمن يقول: لا، اغرب عنّي.. ما لبث أن عاد يطفح سعادة.. اعترضت سبيله، وقف على ساق والأخـرى مسترخية، حـزم خصره بيده الفارغة وبالأخرى المصيدة ينظر إلى الجرذ المتراكض في المساحة المتاحة، دميت قوائمه الملساء.. رمش مرّات عديدة ثم لوى شفته مستفسراً وقال: ماذا تريد الآن ؟!!

– أعطيك عشر قطع نقود أخرى وتهبني الجرذ!!

– شريطة أن تقتله

– بطريقتي الخاصّة

أخـذت القفص بيد وبـالأخـرى نقدته الثمن... انتبذت مكاناً قصيّاً نسبياً، ثم وضعت (المصيدة) أمامي، رحت أنظر إليه، شعرت كأنه استأنس، هدأت حركته قليلاً، ما لبث أن وقف على قائمتيه الخلفيتين، متسلّقاً فراغات شبك المصيدة، ناظراً إلي بعينين مستديرتين؛ تؤكّدان ذكاء هذا القارض، بينما خطمه ذو الأنف المتحرّك كما الرادار الأفقي؛ يرسل بعض إشارات كأنّه يرجو ويسترحم .. خلته يقول لي:

– أمن أجل كسرة خبز أعاقب بالموت ؟! لي صغار هناك تنتظرني لأرضعها..

ابتسمت لتلك الخاطرة، وكانت ماتزال في وقفتها ذاتها تضرع مستجدية، ربما لمحت ابتسامتي فهبطت قائمتها ببطء، ونكّست رأسها كأنها تقول: برغم أنك الأعظم في عالم الطبيعة أراك تقف أمام الفرن بالدور ساعات لكي تحصل على ...

شردت عنها متفكّراً بذاك العالِم المخبري؛ الذي اكتشف سمّاً يبيد الجرذان، حيث الواحدة منها تلتهم وتسمم لتغدو شهيّة لأمثالها؛ بعد دقائق من تناوله السمك (متوالية هندسيّة)، لكنّ المجمع العلمي رفض تبنّي الاختراع. قلت في سرّي: حتماً لكيلا تنفلت الدائرة بانقراض نـوع ابتدعته الطبيعة، فتجهد نفسها لتبتدع البديل، عدت إلى أنثى الجرذ وكانت تلعق دماء قوائمها... ربما لامستها أنفاسي فنظرت إليّ كأنها تقول: افترض أن كائناً عظيماً أو عالماً جهبذاً جاءك متمثّلاً بشكل صرصار أو جـرذ، كيف ستقرر ما يعجبك وما لا يروقك؟! أن تقتله أو تطلقه؟! هل لك أن تعرف إن كانت حقيقته كشكله أم كجوهره؟! دعه يغادر وسيعرّفك عن نفسه... تـذكّـرت الفيلسوف الـذي خـرج مـن غرفته راكضاً نحو تلاميذه صارخاً: هل أنا الفراشة أم الفيلسوف؟!

كنت أنصت إلـى ذاتـهـا؛ كأنها ملاك يحدّثني في الليل.. خلتها تقول: أنتم معشر البشر قساة حتى على أبناء جلدتكم.. غير مدركين؛ أن الحياة بالنسبة لكم ليست أكثر من امـرأة ورغـيـف؛ ومـا بينهما من الـذرّة وحتى المجرّة

ما ظننت إلا أنها تستجديني قائلة: أطلق سراحي ولن أعيدها ثانية... ها أنا أعدك، وأنت بدورك احترم الحقيقة وقدّرها.. مقتل أبناء جلدتي بيد صاحبك كانت تشبه مقتل قيصر بيد أعوانه.. فلا تكن بروتس آخر.

ما رأيك إيسوب؟!!

البهجة المُمكِنة

محمد محمود عثمان

وحدكِ.. تشعرين بذلك الذي ينبت داخلك ويتشعب.. هو ليس كـالآلام الجسدية، التي تندمل بـالأدويـة والمسكنات الطبية، بل وجع داخلي، تصارعينه أحياناً.. تقاومين انقضاضاته المتكررة، وتلوح لكِ بوادر الفوز عليه، لكنه يراوغكِ ويعود مباغتاً.

منذ وفاة والدكِ، سندكِ في الدنيا، وأنت تكابدين.. زوجـكِ الـذي يرتحل كثيراً في عمله، يرسل إليكِ النقود، والعبارات الرشيقة.. ربما يكون صادقاً، لكنه لا يقاسمكِ وطأة المعاناة؛ الحمل، والـولادة، والتعامل مع الجهات الحكومية، ومـا بعد التطعيمات ومرض صغيرتكِ، ووهن جسدك، والواجبات الدراسية، وعبء إرضاء حماتكِ، قاسية القلب، وجحودها المستمر، أحـلامـكِ المجهضة، سنوات عديدة سقطت من عمركِ، تسربت إلى قاع بئر سحيق..

تنكرين وجهكِ في المرآة، التي تعزفين عنها، ولا تبالين كثيراً بشحوب وجهكِ، الذي صار يشبه أيامكِ البائسة.

منذ رآكِ ذلك الرجل، حين سقطت عنكِ نظارتكِ الطبية، وأنت في طريقكِ إلى السوق، فالتقطها من فوق الأرض، ونظر الى عينيكِ ملياً، عندئذٍ تذكرتِ أنك أنثى، ولم تعِي كثيراً ما قاله، حين علت وجهكِ ابتسامة خجلى، ونطقتِ بعبارات الشكر.

عدتِ إلى البيت لاهثة وساهمة، أرحتِ صغيرتكِ على سريرها.. وبكيتِ كثيراً.

طفلتكِ التي أكملت عامها الثالث، تغُط في نومها.. تنظرين إليها بشغف، ويملؤكِ شعوركِ المتجدد بالخوف عليها، أن تصارع وتقاسي مثلكِ، الوحدة والوجع، وشرور العالم وجنونه من بعدكِ يمنحها ذلك الوهج، الذي يشع من كل خلاياكِ، وكريات دمكِ.. تلك الطمأنينة والسكينة!!

أنـت تتوقين مثلها إلـى ذلـك الـدفء، الذي يثير فيكِ الشجون، حين تضمينها إلى حضنكِ، وتستعذبين تلك الأحاسيس، حين تغفو بين ذراعيكِ، أو فوق صدركِ.

مـن غـيـركِ، يمنحها صـدق الكلمات والمشاعر المحببة؟!

مـن يداعبها ويهدهدها، ويحكي لها حدوتة قبل النوم؟!

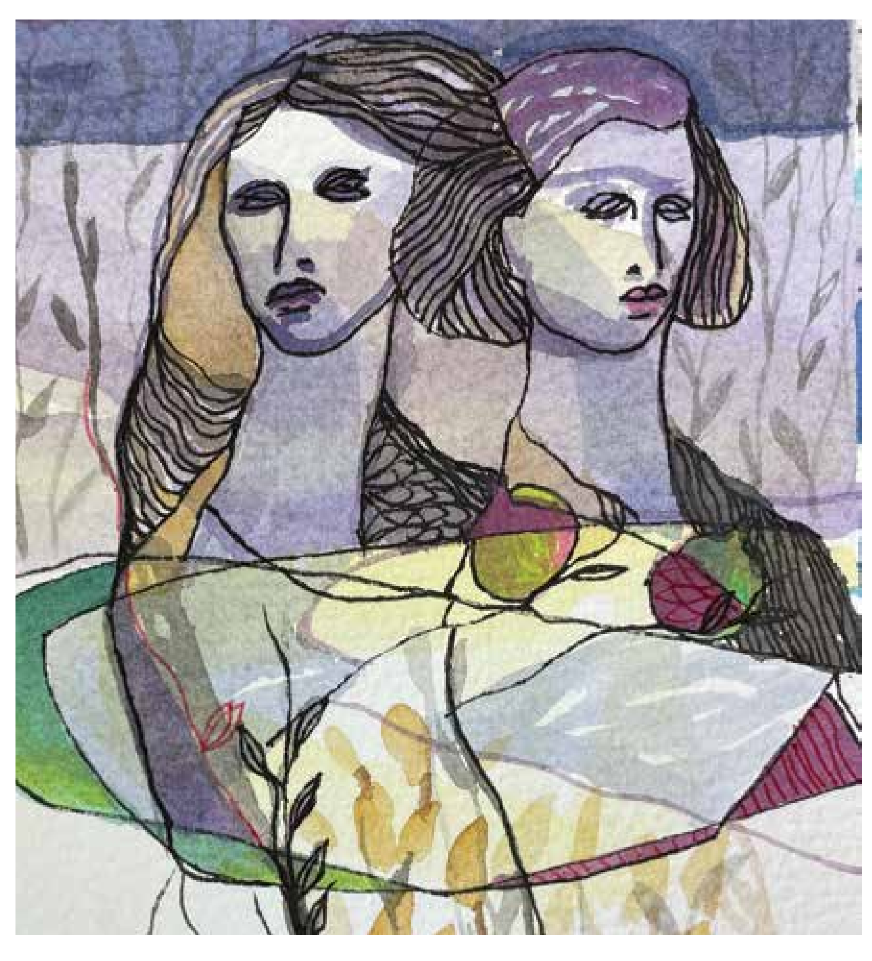
من غيركِ يمنحها الابتسامات الودودة، ويتلهف إلـى عذوبة ضحكاتها الصافية؟! من يستمع إليها وهي تروي تلك التفاصيل الصغيرة، ومـا يحدث في عالمِها الطفولي؟! بكلمات منقوصة، ولكنة مُحببة؟!

لا بـد أن تكوني متعافية، وتلملمي جراحكِ، لتواجهي أعباءك.

تحين منك التفاتة إلى الصورة المتشحة بالسواد.. لقد كان يحتفي بكِ كثيراً، ويأتي لكِ بكل ما تُحبينه.. كان يصحبكِ معه إلى الأسـواق، والموالد، والحدائق العامة. كان يُداعبكِ كثيراً.. تضحكين، فتسعده فرحتكِ.. وحين ينهركِ؛ تنثال دموعكِ دون صوت.. يطبع على وجنتيكِ قبلاته، ويدهشكِ بأبوته.. تتذكرين كلماته جيداً وهو يدعو لكِ، ويُحذركِ بألا تستسلمي أمام نوبات ضَعفكِ.. تشعرين الآن بيده، وهي تُطبطب برفق فوق جراحك، لتستعيدي رباطة جأشكِ، وتعود لوجهكِ ابتسامته الهاربة.

حينها يتأكد لكِ أنكِ لستِ وحيدة مع أوجـاعـكِ، وتنظرين في الـمـرآة، مـن دون ارتـجـافـات، وتبتهجين بـأنـكِ أنثى جميلة أيضـاً..

تقتربين من طفلتكِ، التي تنام في وداعة.. تهمسين لها أن تقبلكِ صديقةً لها، وألا تسألكِ عن الذي يزعجكِ ويؤرقكِ، فإن فعلتْ وألَحت، فسوف تضمينها إلى صدركِ بشدة، وتبكين بحُرقة.



بطعم القهوة


رابعة الختام

رائحة ذرات البن المحمص، تتخلل أغشيتي، تتدفق إلى خلاياي، تنبهني.

تتفنن جدتي، في تحميص البن وتحويجه بيديها، تضيف إليه حبات الهال، تطحن ورق الغار، ترش بعضاً من مطحون القرفة والزنجبيل، تشم رائحة البن عدة مرات، لتصل إلى الطعم المضبوط، الذي يروقها، تنكه قهوتها ببصمة فارقة.

علامة أصابعها في القهوة، تستحق أن تكتب في تحويجتها، براءة اختراع باسمها.

وكما هي بارعة في تحويج البن، وضبط المذاق بطرف إصبعها الخنصر، بارعة أكثر في شم رائحة الموت، ورائحة الحياة.. تقول إن الحياة بجميع تصريفاتها، تشبه فنجاناً بطعم القهوة في عذوبتها، حلاوتها، تفردها، مرارتها، وتمردها على أن تشبه غيرها، من مذاقات ما يشرب.

تصلح بين المتخاصمين من أهل القرية، وترد المطلقة، تبحث للعانس عن زوج، تساعد النساء في ولادات سهلة أو متعثرة.

تعرف ما تحمله بطونهن منذ انقطاع الطمث في بداية رحلة الحمل، وحتى قبل زيارة الوحدة الصحية.

ترفض بعض المرات القليلة، أن تساعد نساء على وشك الوضع، تطالبهن الذهاب للحكيمة، أو الوحدة الصحية، أو استدعاء الطبيب، تتحجج بصداع مفاجئ باغتها وأحاط برأسها، تقول إنها مريضة لا تستطيع الذهاب.

الحقيقة أنها تهرب من رائحة الموت الهالة عليها، لا تريد أن تكون أول من يبشر الآباء بفقدان أبنائهم في اللفافات البيضاء، لا يروق لجدتي وأد الفرحة في قلوب الرجال، أو أن تكون سبباً في بكاء رجل فقد زوجته في ولادة متعثرة.

تقول: (دموع الرجال غالية يا وليدي، ما أستحملش نارها).

يعلو الطرق على الباب، تنصت جدتي لصوت بدأ خفيفاً على استحياء، ثم زادت حدته استنجاداً وطلباً للغوث.

تضع أذنيها على الباب وتسترق السمع، من؟

رضوان يا خالة، الحقيني، بسيمة بتصرخ، هتجيب الواد، مستعجل يجي قبل ميعاده، باين صعبت عليه، شايفني مستعجل أكثر منه.

تفتح الباب: بلاش أنا يا رضوان، شيع لدكتور الوحدة، مراتك بكرية، وما تأخذنيش.. سنها كبرت يا ابني.

بسيمة حلفت ما تتكشف على رجل أبداً، ولا يفرح قلبها غيرك، ما تكسريش بخاطرها يا خالة.

لا تدري لماذا هذه الغصة في حلقها؟ لماذا قبضة القلب، وكأنما يد خشنة أخرجته من بين ضلوعها وعصرته بكلتا راحتيها، كقطعة عجين عصية على التشكيل.

حبات العرق المتكومة على جبهة الأم لا تشي بخير، صوت ضربات قلبها تكاد تسمع من مسافة بعيدة، هي الرائحة ذاتها التي لا تخطئها جدتي، تتوالد، تتناسل في تناسخ عجيب، كل الموتى يتشابهون.

في صمت مقهور تطلب طستاً من المياه الساخنة، تحاول إقناع عقلها بسيناريوهات بديلة.

خذي نفساً عميقاً، واكتميه يا بسيمة، ساعديني يا بنيتي، إطلقي، اطلقي بشدة أكثر.

تنادي الجدة: رضوان، هدوم العيل.

تستغرق في عملية الولادة حد الانصهار، تجفف الصغير، تلتفت للأم التي يخفت صوتها.

تحاول فعل شيء، أي شيء يمكنها من استجداء السماء، لاستبقاء حياة (أم) لم تختر اسم صغيرها بعد، لكنه الموت، قال كلمته الفاصلة بحدة وعنف.

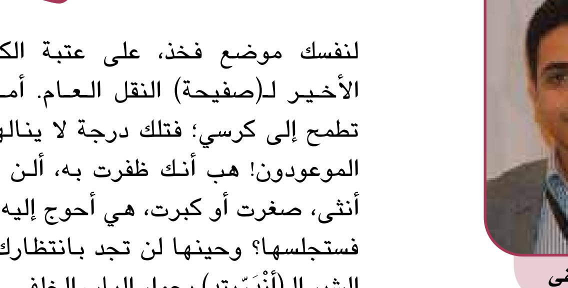
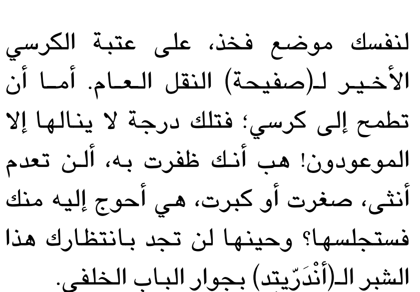
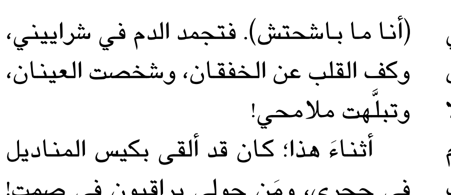
لا تدري بماذا ترد على الأب الملهوف، خطف الصغير روح أمه، التف حبله السري حول عنقه، خافت الأم أن تفقد رضيعها، في أوج شدتها، وصوت صراخها يتهدج، رفعت يديها للسماء تبتهل لربها، بأن يقبض روحها هي، بأن تكون قرباناً لصغير طال انتظاره لخمسة عشر عاماً، لاكت خلالها كل نساء القرية سيرتها، اتهموها بأنها عاقر!

تصرخ في ابتهالها، تنساب دموعها حارة، حارقة.

تستغيث استغاثة الملهوف، يخفت صوتها، تفتح فمها، تبتسم، يبكي الرضيع بصوت خفيض، يشهق شهقة الحياة، وتشهق شهقة الموت، يرضع لمرة وحيدة من امرأة ميتة.



ذو العكازين

عمرو مصطفى

كان إقداماً مني، أو هكذا ظننت كامرئ صائم، أن أُغالب سلطان نومي في ذاك النهار الحار، يوم إجازتي التي حتماً حُسدت عليها. وأنا حينها بين متشاكسين أحاطا بي، عن اليمين وعن الشمال، يزجرني أحدهما: قم لديك مصلحة لتُنجز. ويرغّبني الثاني بهانئ الأحلام، ويرهّبني لَفحات الشمس وعطشَ الصيام. ثم بعد لأيٍ قُمت، واستعنتُ على الشقاء بالله.

لم تكن المسافة التي تُقطع مشياً بين محطة أوتوبيس العتبة، وبين وجهتي النهائية كبيرة، لكنها كافية لأحتكّ بعشرات الأكتاف، ثم أتعثر في بضائع تفترش كل رصيف، وإن ضؤل، وأجتهد في تفادي عجلات المركبات، وسط أزقة شُقّت، لا أظنها قط رُسمت، في عصر ما قبل السيارات.

حمدت الله إذ بلغت وجهتي، وانتظرت ما شاء الله حتى قُضيت مصلحتي، ولا شيء يشغلني سوى أن عليّ إعادة الكرّة لأرجع من حيث جئت، وقد آن أوان الظهر، وصارت الشمس في ذروة غليانها، فصبّرت نفسي بأن هذا من نصَب الدنيا ووَصَبها، و(هي أيام مفترجة). فاسترحت استراحة محارب، تنقصني شربة ماء أتقوى بها على ما ورطت نفسي فيه.

وانطلقت.. أترقص على أطراف أصابعي، أتحاشى بشراً وحُفراً، وأتوثب كأمهر راقص باليه، فيتصبب العرق ليستقر بعضه في عيني، فلا أنا قادر على قطع رقصتي لأجفّفه، ولا حاجبي استطاع له ردعاً فيوقفَه، حتى ألقيت بجثتي المجهدة إلى أول باص لمحته لمدينة نصر، دون أن أكلف نفسي التحقق من خط سيره (كالمستجير من الرمضاء بالنار).

نعمة لا يقدّرها إلا من عرفها، أن تجد لنفسك موضع فخذ، على عتبة الكرسي الأخير لـ(صفيحة) النقل العام. أما أن تطمح إلى كرسي؛ فتلك درجة لا ينالها إلا الموعودون! هب أنك ظفرت به، ألن تعدم أنثى، صغرت أو كبرت، هي أحوج إليه منك فستجلسها؟ وحينها لن تجد بانتظارك هذا الشبر الـ(أنْدَرّيتد) بجوار الباب الخلفي.

في غمرات زحام كهذا، لا أثقَلَ على الأعصاب من هؤلاء الباعة؛ يقتحم أحدهم تلك (الصفيحة) السيّارة، متجاهلاً حقيقة امتلائها باللحم والعظم والأنفاس، ناهيك عن غدد عرَقية لا تهدأ، وهو أمر لو تعلمون عظيم، فيحشر جثته وصندوقه في عَشَم غريب، ولا مانع أن يدوس منك ما يدوس!

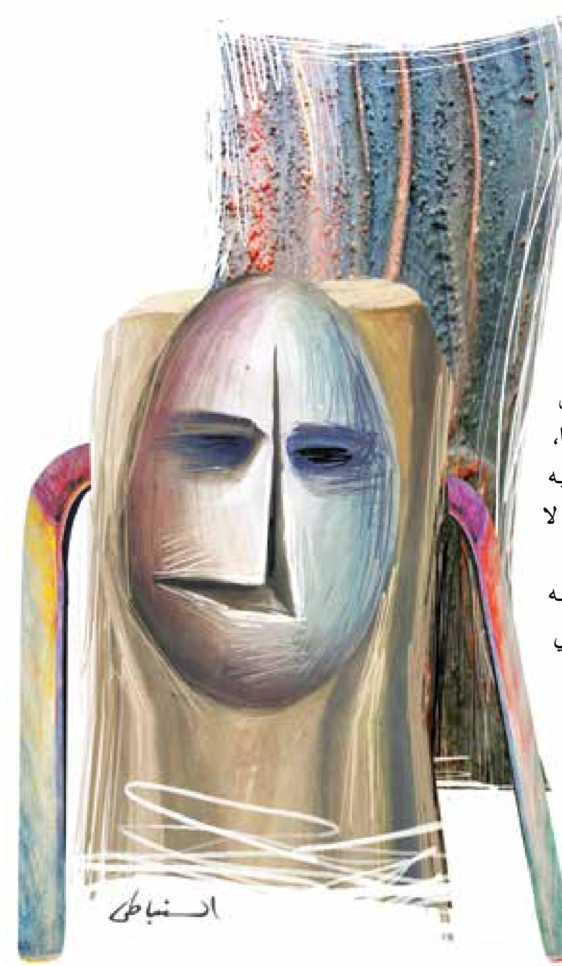
حتى الآن، لا شيء من هذا غريباً على ركاب (صفيحة) الهيئة، تولاهم الله برحمته، ولا عليّ؛ فكم تنطظت من باص إلى ميكروباص، وطالما أَلِفت تلك المرمطة. حتى جاء صاحبنا الذي أعنيه من وراء هذه السطور، ولولاه ما كان لها معنى، فما أتفهَه إذاً من حديث! وما أسخفها من تفاصيل!

سمعت صوته قبل أن تراه عيني، وقد دلف من الباب الأمامي، فلما وصل إليّ في مؤخرة (الصفيحة)، إذا به بائع مناديل أسمر، قد ضرب الشقاء في قسمات وجهه أخاديد.. شيخ مبتور الساق يتأبط عكازين يتهادى بينهما، فلا تدري أعليهما يعتمد؟ أم عليه يستندان؟ يجاهد في جلَد عجيبٍ ما لا أطيقه وأنا ابن الثلاثين!

لا أعلم بالضبط؛ هل رقّت له الفحمة الكامنة في صدري؟ أم أخذني به الإعجاب والإكبار؟ فدفعت إليه ما جاد به جيبي؛ خمسة جنيهات كثمن التذكرة، لا تسمن ولا تغني من جوع، لكنها تغطي ثمن خمسة أكياس، فتناولها، وقبل أن يمد إليّ يداً بِكِيْس، بادرته وأنا أجفف عرقي بمنديل: (معايا أهوه شكراً)، فغضب غضبة مُضَريّة: (أنا ما باشحتش). فتجمد الدم في شراييني، وكف القلب عن الخفقان، وشخصت العينان، وتبلَّهت ملامحي!

أثناءَ هذا؛ كان قد ألقى بكيس المناديل في حِجري، ومَن حولي يراقبون في صمت! ولم أجِد من ريقي ما أبلعه، فقد أتى صاحبنا على ما تبقى منه، ولا من عقلي ما يسعفني بردٍّ أو فَهم. ثم نزل درجتين من السلم، وأنا أقرب الناس إليه، فيعطيني أربعة جنيهات بقية الخمسة، فأخذتها و(قصرت الشر).

للحظاتِ قبل أن تتوقف (الصفيحة)، توهَّمت أنه برنامج مقالب، لن يلبث أن يكشف مُعِدّوه عن أنفسهم بسؤالهم المعهود: (نذيع ولا ما نذيعش)؟ لكن سرعان ما تبدد هذا الوهم الظريف، حين غادرَنا ذو العكازين ليستكمل شقاءه وراء لقمة العيش، تاركاً لي ولمن شهد وقعتنا، كأجود ما يكون المعلمون، أسئلةً عديدة!



دائماً تحت الضوء

ترجمة: رفعت عطفة
تأليف: كارلوس دياث دافوو *

هنا، في متناول يدي، يرقدُ الكتابُ الجديد، شبهَ مطمور تحت كومة من الصحف والمجلات والقصاصات والأوراق، غيرَ مفتوح بعد، على حاله، تماماً كما رميته ذات ليلة بنيّةٍ قويةٍ مرحة، لكي أقرأه في اليوم التالي. وها قد انقضت أيام كثيرة، والضيف العزيز مايزال مهجور الروح، في عتاب صامت، مجروحاً من لا مبالاتي، وحزيناً من نسياني.. هو ديوان فيه قصائد لشاعر محبوب، فيه الكثير من نتف حياةٍ مركزة في بضع صفحات، شذرات من ألم وبصيص أمل، يربط بينها خيط إلهام قوي وخفيّ. في هزيع الليل الأخير، حين يصمت كلُّ شيء، يبدو كما لو أن نشيداً يرتفع رناناً، والديوان: إنه انتحاب ينبثق من قبر شاحب مهجور. يحتوي ذلك الكتاب بالنسبة إليّ، على أفراح وعذاباتٍ جمة، كلما ازدادت قرباً ازدادت بعداً: ساعات السعادة تلك، والتي لربما لن أقدر أبداً أن أعيشها، هي ذا، في حوزتي. يكفي أن أمدّ يدي، أن أكسر بالخنجر العاجي الأجنحةَ الصغيرة الهشّة، التي تخفي سره... كم مرّةً قلتُ: هذه الليلة! وانتظرتُ غياب الضوء بلهفة موعدٍ غريب. ثم بعد ذلك، تقاطعني جولةٌ من الأشباح سوداءُ، تجعل مني فريسة، تُمسك بروحي وتهوي بي، من يدري إلى أيــة مهـاوٍ (دانتيّة) سحيقة ومظلمة، أتدحرج فيها مرتطماً كنسر جرَّحَه شعاع شمس. حسناً يا صديقي المخلص والصامت، كم مرةً أخلفت موعدي معك! بينما أنت، يا حارس سهر نضالي الطويل، لا بدّ أنك ضحكت مقهقهاً بسخريةٍ في داخلك في كل مرة؛ تعلن لي فيها الصحافة اليومية في صفحاتها الإخبارية، أن شاعراً ناشئاً أخذ يعشش تحت طنف ورقة سياسية، أعود بذاكرتي إلى ذاك الكتاب الجديد، الذي صار عتيقاً في متناول يدي، شبهَ مطمورٍ تحت كومة صحف ومجلات أجنبية، وبطاقات لم يملأ نصفها بعد، وبقي على حاله دون أن يُفتَح، تماماً كما رميتُه ذات ليلة، ناوياً بسعادة أن أقرأه في اليوم التالي. كان بودي أن أذهب للقاء هذا الأخ الجديد، وأعانقه وأقول له: روحك غارقة في النور، وقلبك مخلوق للحب، إلّا أنك بضربة قاسية واحدة، سترمي بِقواك وطاقاتك ومُثُلك ولياليك المقمرة، وأسحارك الوردية، وآفاق سمائك الزرقاء وأغانيك، إلى هذا الوحش الذي يلتهم كل شيء ولا يشبع أبداً، يستنفد الأنشطة ويسحق عقولاً بلفّه ودورانه الأزلي. لكن الشاعر الشاب سيجيبني: وماذا؟ أعلم أن ثمة شيئاً جميلاً في هذا العالم: الحب؛ لكنني أعلم أيضاً أن ثمّة شيئاً ضرورياً للعيش. الحب جميل: العيش ضروري. محزن أن يصبح التمثالُ دميةً من طين، والضوءُ ظلاً..

انسَ، أيها الشاعرُ، آفاقَ سمائك الزرقاء ولياليك المقمرة! وأنت، يا صديقي الطيّب، يا صديقي الصامت، الراقد بين القصاصات والورق، لا تطلق في داخلك قهقهتك الساخرة، وأنت تراني أحومُ حول مذكرة دولة، أو أعاود البحث عن عهود بلاغةٍ قاطعة، أصوغ بها موجز أخبار. آهٍ أنت، يا صديقي الطيّب! اليوم لا أستطيع أن أشرب ما قدّمته لي، والذي أذبت فيه أزهاراً ولآلئ؛ فالوقتُ ليس وقت المأدبة: انتظرني يوماً آخر، في هدأتك الحزينة والصامتة، يا منسيَّ المُخْلِص الموجوع الذي لا أنساه.

كارلوس ديّاث دافوو: (١٨٦١-١٩٤١م) صحافي وكاتب من المكسيك ينتمي إلى مدرسة الخيال الغرائبي في الأدب.


واجهة بحرية للمدينة

أدب وأدباء

- الروائي المتمكّن.. ليس وثائقيّاً بالمعنى التاريخي
- زهران القاسمي: الشعر المحرك الأول للإبداع
- حاتم الصكر يتابع مشروعه حول مفهوم الحداثة
- سميرة البوزيدي: شعري يحاول كسر أفق الانتظار
- محمد النعاس الفائز بجائزة البوكر العربية

سلطان القاسمي حاكم مثقف يحتذى به

جائزة الشارقة - اليونسكو

تكرم «حوار الثقافات»


د. فائزة مصطفى

تم توزيع جائزة الشارقة للدورتين (١٧) و(١٨)

اكتظت قاعة المحاضرات بمقر منظمة اليونسكو في العاصمة الفرنسية باريس بالحضور، واستثناء هذه السنة، تم توزيع جائزتي الدورتين السابعة عشرة والثامنة عشرة، وسط جو احتفالي بهيج وبسيط، إذ تناول المنظمون والفائزون في كلماتهم الإشادة بأهمية المبادرة، وثمنوا الدور المنفرد الذي تلعبه إمارة الشارقة خصوصاً، والإمارات العربية المتحدة عموماً، في سبيل ترقية هذه الثقافة العريقة، وتعزيز التقارب بين الشعوب، والأهم هو دعم المبدعات والمبدعين في مختلف أنحاء العالم.

بعد تأجيل الحفل التكريمي بسبب جائحة كورونا، منحت الجائزة التي تنظمها دائرة الثقافة بالشارقة، بالتعاون مع المنظمة الدولية للتربية والعلم والثقافة (اليونسكو)، للفائزين في الدورتين الأخيرتين في (٣٠) مايو/ أيار الماضي، حيث كان تتويج الدورة الحالية من نصيب الشاعرة العراقية دنيا ميخائيل، المقيمة بالولايات المتحدة، والمسرحية والناشطة الثقافية من أصل عراقي- سوري، هيلين الجنابي التي جاءت من السويد. بينما منحت جائزة الدورة السابقة للفنان التشكيلي الفلسطيني سليمان منصور، الذي غاب لأسباب صحية، وناب عنه مواطنه الموسيقي والخطاط أحمد داري، وتقاسمت الفوز معه المؤرخة والمترجمة البرازيلية سيلفيا أليس أنتيباس. كما حضر الحفل عدد كبير من المثقفين والإعلاميين الفرنسيين ومن جنسيات أخرى، إلى جانب الدبلوماسيين المعتمدين لدى المنظمة، ألقى بعضهم الكلمة عبر تسجيل مصور.

وعلى منصة الافتتاح، أثنى الشيخ سالم بن خالد القاسمي، المندوب الدائم لدولة الإمارات العربية المتحدة لدى اليونسكو، على أهمية الجائزة التي كرمت (٣٦) شخصية ثقافية، من مختلف دول العالم، ما يبرز دورها في تبليغ رسالتها في دعم الثقافة العربية، وترقية مكانتها، تحقيقاً لرؤية صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة. كما أشاد بالتعاون مع المنظمة الأممية، واعتبر أن الشارقة تلهمها، وأكد أن الجائزة تكافئ المترجمين والمبدعين، وتكرم الفائزين نظير تمثيلهم الثقافة، التي هي حلقة وصل بين الشعوب.

أما أرنستو أوتوني راميرين، المدير العام المساعد للثقافة في منظمة اليونسكو، فشكر جهود حاكم إمارة الشارقة في سبيل تحقيق نهضة ثقافية وإنسانية على أكثر من صعيد، مستحضراً مثال تكريم كاتبة ومترجمة وصحافية، إلى جانب مخرجة مسرحية من السويد، لما لذلك من أبعاد لتعزيز حوار الحضارات، والتنوع والتعايش بين الثقافات، وتجسيد القيم العالمية.

وبدوره، أبرز عبدالله بن محمد العويس، رئيس دائرة الثقافة في الشارقة، خلال كلمته، الدّور الذي تقوم به اليونسكو، في إدارة الجائزة ورعايتها للبرامج الثقافية، مذكراً بمسيرة هذا التتويج المتواصل، منذ الإعلان عن تأسيس الجائزة، خلال تظاهرة الشارقة عاصمة للثقافة العربية منذ ربع قرن، وتحدث العويس عن النهضة الثقافية الشاملة التي تشهدها الإمارات، حيث انبثقت عنها إنشاء مجموعة المتاحف المتخصصة، والمراكز الثقافية المنتشرة في كل المدن، بفضل الرعاية السّامية التي توليها القيادة الحكيمة للدولة، وبفضل استمرار النهج الذي يرعاه حاكم الشارقة، حتى أضحت الإمارة وجهة للمفكرين والمبدعين. كما أبرز (العويس) مدى حرص الشيخ سلطان القاسمي، على الوجود في المحافل الدولية من خلال برنامج أيام الشارقة، والحضور في معارض الكتاب وتقديم الدعم لدور النشر.

وبعد بث بورتريهات مسجلة عبر الشاشة عن المتوجين، سلمت جائزة الشارقة للثقافة العربية للفائزين في الدورة الثامنة عشرة، والدورة السابعة عشرة، ليتداول هؤلاء إلقاء الكلمة على المنصة. ثم تقدمت غابرييلا راموس، مساعدة المدير العام للعلوم الاجتماعية والإنسانية باليونسكو، عبر الفيديو، بتحية فوز امرأتين في الدورة الثامنة، معتبرة ذلك سابقة في تاريخ الجائزة، وهو سبب آخر للفرح، وأضافت: (إن صوت النساء الملهمات لا بد أن يُسمع أكثر وأكثر).

وأوضحت غابرييلا راموس، أن دعم الإمارات للجائزة هو تثمين لتحقيق النهوض

> **الفائزون يشيدون بالجائزة ويثمنون الدور الثقافي المتميز للشارقة**

> **عززت التقارب بين الشعوب ودعمت المبدعات والمبدعين عربياً وعالمياً**



العويس والقصير يتوسطان الفائزين

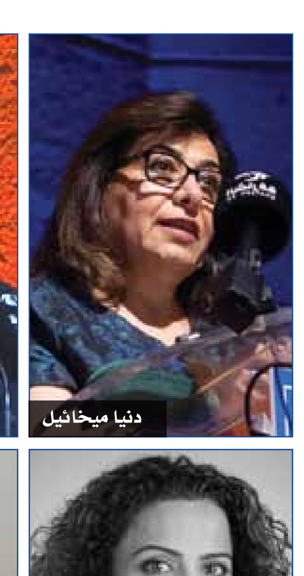
بالثقافة العربية ونشرها. واختتمت كلمتها بقولها: (أتمنى أن تستمر جائزة الشارقة في العمل كمنارة للحوار والإبداع، والتميز الثقافي لعقود قادمة، والأهم.. آمل أن تستمر في إلهام الفنانين في جميع أنحاء العالم، لاستخدام مواهبهم من أجل النهوض بالسلام العالمي).

وفي الجزء الثاني من برنامج الحفل، قدم المتوجون قراءات أدبية وعروضاً فنية، على وقع وصلات موسيقية لفرقة مزيكا، والتي أمتعت الحاضرين بعزف أغانٍ شهيرة لأم كلثوم وفيروز ورشيد طه وغيرهم.

سواء خلال كلمتهم على المنصة، أو على هامش الحفل، أبدى المتوجون فرحهم العارم، وعبروا عن مدى شعورهم بالمسؤولية لإكمال مسيرتهم الإبداعية، على غرار الصحافية والشاعرة العراقية دنيا ميخائيل، التي تحدثت عن أهمية الكلمة، والتي قد تكلف الإنسان حياته، وذلك ما دفعها للهجرة إلى الولايات المتحدة في العام (١٩٩٦م)، وهناك صُنِّف كتابها الأول بين أفضل (٢٥) كتاباً لعام (٢٠٠٥م) من قبل مكتبة نيويورك العامة. تتناول في دواوينها الشعرية والنثرية، باللغتين العربية والإنجليزية، أهوال الحرب والغربة ومصاعب المنفى. وفي حديثها لـ(الشارقة الثقافية) قالت: (تشجعني الجائزة المرموقة على إيصال كلمتي بطريقة أسرع للقراء، وتمنحني الثقة التي يحتاج إليها الكتّاب لإعطاء مصداقية أكبر لكتاباتنا، وهي جائزة داعمة للحوار الثقافي، وأنا أؤمن بأن الانفتاح على الآخر هو مبيد للعنف، ولذلك نحتاج إلى مثل هذه المبادرات في عصرنا الذي يشهد الحروب والنزاعات).

وترى صاحبة ديوان (يوميات موجة خارج البحر)، أن إمارة الشارقة تحديداً، تستحق الثناء والمديح، فالمسؤولون في هذا البلد يدعمون أقوى المشاريع الفنية والأدبية، داعية إلى منح الشعر اهتماماً أيضاً، فهو ديوان العرب، ويحتاج إلى التجديد ومواكبة طلائعية لما يكتب الآن). وأضافت لـ(الشارقة الثقافية) قولها: (إن الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، هو مثال ونموذج لأي مثقف، يمتلك منصباً مهماً سياسياً و اجتماعياً، فهو ملهم لكل السياسيين الداعمين للثقافة في منطقتنا، وجهوده تشجع المسؤولين وذوي النفوذ على تحريك عجلة الإبداع، لما لديهم من تأثير وقدرة على ذلك).

التقت مجلة (الشارقة الثقافية) أيضاً؛ هيلين الجنابي، المتوجة في الدورة الثامنة عشرة، وهي ممثلة سويدية من أصل سوري ـ عراقي، تعلمت التمثيل في أكاديمية المسرح بدمشق، وشاركت في العديد من الأعمال التلفزيونية والمسرحية، وأسست في العام (٢٠١٥م) فرقة (أرابيسكا تيترين)، وهي المجموعة المسرحية الوحيدة الناطقة بالعربية في أوروبا. قدمت أكثر من (٤٠٠) عرض مسرحي يتناول مواضيع المنفى والاغتراب والهوية. وقالت هيلين: (أشعر بالفخر لحصولي على تقدير من هيئة الشارقة، الداعمة للفنانين الموجودين في


دنيا ميخائيل


سيلفيا أليس أنتيباس

عبدالله العويس

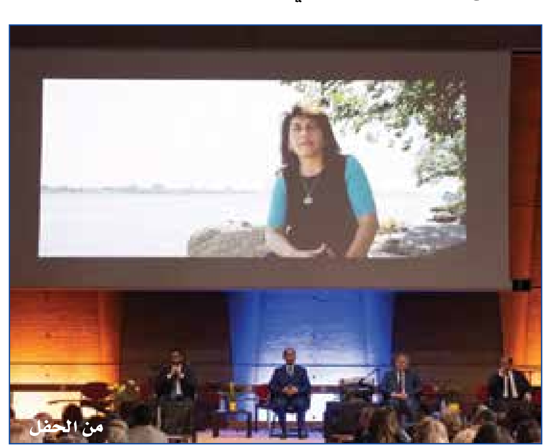
هيلين الجنابي


سليمان منصور


غابرييلا راموس

الجائزة كرمت (٣٦) شخصية ثقافية رائدة منذ إنشائها

إشادة بالنهضة الثقافية في الشارقة ودور حاكمها في الترويج لقيم الثقافة العربية


من الحفل

حضور في الحفل

الخارج، هذا يحفزنا على الاستمرار في الإبداع، وخاصة مواصلة خلق هذا الحوار بين الثقافات وتقبل الآخر، وبناء الجسور بين الشرق والغرب، وهذه أهم خطوة للسلام). وأضافت: (لا يقتصر دور إمارة الشارقة الكبير، على تعاونها مع منظمة اليونسكو فحسب، بل يمتد إلى دعم واحتضان الإمارات لأكبر المهرجانات الدولية، وللمبدعين المستقلين أيضاً، وهذا استثناء في المنطقة العربية، وأرى أن مدينة الشارقة، سبّاقة في مجال الاهتمام بالفنانين والأدباء الموجودين في المهجر، وهذا يمنحنا ثقة كبيرة للترويج لثقافاتنا الغنية في الخارج).

أما الباحثة البرازيلية سيلفيا أليس أنتيباس، الفائزة في الدورة السابعة عشرة، فهي تشتغل بالغرفة التجارية العربية في بلادها، وقد شجعتها أصولها السورية اللبنانية على تكريس حياتها المهنية، في سبيل ترقية الكتاب البرازيليين من أصل عربي عبر ترجمة أعمالهم، وتنظيم فعاليات مشتركة، كاستقبال الفنانين العرب في (أوبرا سان باولو) لإطلاع البرازيليين على ثراء الثقافات العربية، بعيداً عن الصور النمطية. قدمت (سيلفيا) أبحاثاً علمية حول انصهار الموسيقا والرقصات البرازيلية مع الفنون العربية، منذ القرن السادس عشر إلى عصرنا الحالي، كما تهتم بتاريخ المهاجرين العرب إلى أمريكا اللاتينية عموماً، وما حملوه معهم من تقاليد وفنون وإرث حضاري، وهم يشكلون اليوم ستة في المئة من الشعب البرازيلي.

وقالت لمجلة (الشارقة الثقافية): (عندما زرت إمارة الشارقة؛ ذهلت بحجم الاهتمام بالتراث واللغة العربية، ويظهر ذلك حتى من ناحية الهندسة المعمارية لهذه المدينة، وانتشار المتاحف والمؤسسات فيها، لقد أدركت أهمية الجهود التي يبذلها حاكم الشارقة في هذا المجال، وهذا ما وقفنا عليه خلال زيارتنا رفقة مسؤولي المتاحف البرازيلية، والسفير الإماراتي في بلادنا، التي شملت أيضاً دبي وأبوظبي. ولدينا تعاون وثيق في مجال ترجمة الكتب من اللغة العربية إلى اللغة البرتغالية).

أما الفنان التشكيلي الفلسطيني سليمان منصور، الذي تقاسم مع (سيلفيا) الفوز؛ فيعد من أكثر الرسامين تأثيراً في بلاده، أسهم بشكل كبير في تطوير البنية التحتية للفنون الجميلة محلياً وعربياً، وشارك في معارض محلية ودولية، وحصد جوائز مرموقة. وقد أبلغ عبر مجلة (الشارقة الثقافية)، شكره للقائمين على هذه الجائزة، ولهؤلاء الذين فكروا في تأسيسها لأهداف سامية، وأضاف: (تُخرج المبادرة الفنانين العرب من المحلية إلى العالمية، إضافة إلى تشجيعهم على تطوير الفنون التشكيلية العربية، والتعريف بها لدى باقي الأمم. وإمارة الشارقة تلعب دوراً في هذا الترويج والدعم، بفضل ما تزخر به من متاحف فنية ثرية، وأعرف عدداً من زملائي يقيمون هناك ويحظون بدعم من سلطات الإمارة وحاكمها. أتمنى لو أن كل المسؤولين والحكام في منطقتنا العربية، مثل الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، نظير ما يملكه من انتماء وطني وحبه للمثقفين، وأنا معجب بشخصيته منذ لقائي به على هامش معرضي بمتحف الفنون في عام (١٩٩٧م)، حيث التمست مدى سعة ثقافته وبساطته. كما أنني أثمن ما تقوم به ابنته الشيخة «بدور» من مشاريع لخدمة الفنون والأدب والترجمة، وتلك العائلة هي فخر للمثقفين العرب).

أما (شاما ساندناج)، الموظفة في منظمة اليونسكو، والمسؤولة عن جائزة الشارقة، فقالت لمجلة (الشارقة الثقافية): (هذه الجائزة منذ تأسيسها في عام (١٩٩٨م)، منحت لأول مرة في عام (٢٠٠١م)، وبالتالي فاز بها منذ ذلك الحين عشرات الفاعلين والمبدعين من جنسيات مختلفة، وتسمح هذه الجائزة بمعرفة أعمق لثقافات المنطقة، والترويج للحوار الحضاري خلال تسليط الضوء على أعمال الفائزين، وهذا يدخل ضمن مهام وأهداف المنظمة الأممية). وترى (شاما) أن اليونسكو تقدر مدى أهمية المجهودات، التي تقدمها الإمارات العربية المتحدة في سبيل الترويج، وخدمة المبدعين والإبداع العربي، والترويج للقيم الإنسانية السامية.



العويس يكرم الفائزين

الجائزة تمنح الفائزين من الفنانين والمبدعين ثقة في ثقافتهم العربية





اعتدال عثمان

د. عواطف عبدالرحمن.. وأسفار العمر

تأخذنا الدكتورة عواطف عبدالرحمن، في كتابها الأخير (أسفار وحوارات في إفريقيا والعالم) (٢٠٢١م)، إلى رحلة فريدة تطوف بقارات العالم الخمس، وتمتد زمنياً إلى أربعين عاماً، بينما تعرض زياراتها المتعددة لدول إفريقيا في ضوء مكثف خاص.

لا تُخلف الكاتبة توقع القارئ، الذي قد يكون قد سمع عنها أو قرأ لها من قبل، فهي أحد كبار أساتذة الإعلام بجامعة القاهرة، وقد تتلمذ على يديها آلاف من خريجي الكلية، كما أشرفت على عشرات الرسائل الجامعية في مجال تخصصها، كذلك نشرت كتباً مهمة حول قضايا إعلامية محلية وعربية وعالمية، فضلاً عن مواقفها المبدئية الوطنية المعروفة في دوائر مناصرة حقوق الشعوب. كذلك حصلت على جوائز علمية ومهنية متعددة، من بينها (جائزة سلطان العويس في العلوم الاجتماعية والمستقبلية)، و(جائزة الدولة للتفوق العلمي بجمهورية مصر العربية)، و(جائزة الجامعة العربية) عن مجمل أعمالها، و(جائزة الدولة التقديرية في العلوم الاجتماعية)، و(جائزة التميز في العلوم الاجتماعية- جامعة القاهرة)، وغيرها الكثير.

وبالطبع، شاركت د. عواطف في مؤتمرات وندوات علمية عربية وعالمية متعددة، تتناول جوانب منها في كتابها الأخير، مما يمكن أن ينتمي إلى (أدب الرحلة) وما يمكن أن يرتبط بها- في حالتنا الراهنة- بالسيرة الذاتية العلمية الشارحة لقضايا إعلامية، ومواقف لزعماء ورؤساء ومتخصصين أكاديميين، إلى جانب شخصيات وطنية فاعلة ومعروفة محلياً وعالمياً.

والحقيقة أن الكتاب يخرج عن هذا التوصيف المحدد، ليقدم للقارئ العادي، غير المتخصص، متعة قرائية غنية بالمعرفة، والمواقف الإنسانية المشحونة بالمشاعر المؤثرة والمتنوعة، والممتدة بامتداد صفحات الكتاب.

هذا القارئ، ستخطفه منذ الصفحات الأولى براعة الكاتبة، في جذب اهتمامه لما هو وراء الجانب الرسمي في حضور المؤتمر أو الندوة أو حتى اللقاء الشخصي، أكثر من مرة بزعماء معروفين مثل نلسون مانديلا، وكيف تم الحوار بينهما، بنوع من الألفة والانتباه التام في الوقت نفسه من جانبها، لدلالة تغير نبرة صوت المتحدث عند الحديث عن معاناته الطويلة في السجون، وإيمانه الذي لم يتزعزع بقضية بلاده، وتحمسها لزيارة السجن الذي عاش فيه لسنوات في جزيرة (روبن أيلاند) بجنوب إفريقيا.

وفي رحلة أخرى بالطائرة إلى زيمبابوي، للمشاركة في الاحتفال باستقلال البلاد عام (١٩٨٠م)، مثلت لحظة مرور الطائرة فوق المشهد الطبيعي البديع، المتمثل في جبال (كليمنجارو) لحظة فارقة في حياتها كما تقول (إذ فجرت بداخلي جماع مشاعري وأحلامي وقراءاتي عن قارتنا الإفريقية الحبيبة.. (وجسدت) انفعالي الشديد، وافتتاني بتلك اللحظة المشحونة، وأدركت آنذاك أن إفريقيا لم تكن بالنسبة لي جغرافيا، نمر عليها في الكتب المدرسية مرور الكرام، بل كياناً روحياً زاخراً بالبهجة، ومثيراً للدهشة، ومحفزاً للأمل، والرغبة الأصيلة في التواصل الحميم مع الطبيعة والبشر).

كذلك تروي الكاتبة ملابسات سفرها إلى الجزائر، بتصريح خاص من الرئيس هواري بومدين، للاطلاع على الوثائق الأصلية الخاصة بالثورة الجزائرية لإعداد رسالة الماجستير، ومقابلتها بالمصادفة للرئيس الفرنسي فرانسوا ميتران، عاشق مصر، في أحد مقاهي باريس، والحوار الطويل الذي دار بينهما حول الأوضاع العالمية والأوروبية الفرنسية، وكذلك نظرته الحضارية لتاريخ مصر ودورها الأساسي في المنطقة، إضافة إلى تطرق فصول الكتاب إلى لقاءات أخرى وحوارات لعدد من زعماء حركات النضال الوطني، في إفريقيا وآسيا وأوروبا وأمريكا اللاتينية.

سيلحظ هذا القارئ اتساع مجالات التجربة الإنسانية، في حضور مناسبات عائلية وشخصية ووطنية متنوعة للمضيفين، يتم تسجيلها في ملف الصور في نهاية الكتاب، أما القراءة فإنها تنبه وعي القارئ إلى ذلك الشغف العارم بالمعرفة، والذي يتحقق بدرجات متفاوتة، بحسب

أهمية الموضوع، من خلال تقصي أبعاد المواقف الفكرية والسياسية والاجتماعية، التي تواجهها الكاتبة خلال مسار الرحلة، بينما لا تكتفي باختزان المعلومات وتقديمها بأسلوب محايد سلس للقارئ، بل إنها تقوم بمزج ذلك كله في أعماق الذات الخبيرة، وذلك بهدف الخروج بموقف واضح وصريح ومقنع، من حيث الانحياز لحقوق الإنسان المستضعف في بلاده، بسبب الاستعمار الخارجي والطغيان المحلي وانتشار الفساد في المناصب العليا.

سيتلقى القارئ هذه الرسالة، ليس فحسب من خلال قناعات فكرية ومبدئية ثابتة، تبثها المؤلفة على امتداد رحلة العمر وتعبر عنها فيما تكتب، بل إنه سيجد برهاناً عملياً آخر يدعم مصداقية هذه القناعات، وذلك حين يلاحظ معايشة الكاتبة لأقوال وأفعال وأحلام بسطاء الناس، الذين تحرص على اللقاء بهم في البلاد التي تزورها. سيجد القارئ فقرات ممتدة تصور تجول الكاتبة في الأحياء الشعبية في تلك البلاد، والدخول في حوارات حية مع مختلف المواطنين من النساء والرجال.

المهم في هذا السياق، أن الكاتبة تسجل لمحات كاشفة من هذه اللقاءات، تعكس قدرة واضحة على دقة الملاحظة، وموهبة التقاط العجيب والمدهش والساخر، في مختلف المواقف الرسمية والحياتية، وتركيز الضوء عليها بما يكشف عن حقيقتها بعد سقوط الأقنعة، كما تسجل في الوقت نفسه كل ما هو جديد أو غير مألوف، للقارئ العربي حول عادات وتقاليد شعبية تتميز بها دول إفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية، وغير ذلك من مواقف نضالية وطنية ربما تتوه في زحمة حياتنا المعاصرة.

نستطيع أن نقول هنا إن مؤلفة الكتاب دكتورة عواطف عبدالرحمن، تستقبل كل ما تمر به في أسفارها بطريقة خاصة، إذ تتداخل لديها الخبرة العلمية الطويلة والمواقف الوطنية مع مدركات الحواس، وأشجان الوجدان، والذكريات، وأساليب التفكير لدى الصفوة والعامة، ومحاولة التفرقة بين المواقف المتشابهة والنقيضة من حيث تلقي الأحداث، بما يتضمن أحياناً نوعاً من التكرار الموظف لتأكيد الانحياز لموقف أو فكرة بعينها.

الملاحظ أيضاً أن هذه العناصر كلها تنصهر وتتفاعل داخل الذات، أثناء السفر والرحلة وبعد العودة إلى أرض الوطن، فتصبح هذه الرحلة علامة لا تغادر الذاكرة، وتصبح الكتابة عن هذه الرحلة نفسها حضوراً متجددا باستمرار، يلح على لا وعي الكاتبة إلى أن تكتب، فيتلقاه القارئ ويحياه، وكأنه كان يشارك الكاتبة الرحلة.

والطريف والممتع هنا أيضاً، أن د. عواطف، تتمتع بموهبة إبداعية ملحوظة، تظهر في قدرتها على الحكي الشائق، فأنت تتابع بشغف المحكي، وتفرعه إلى مختلف الجوانب التي تمس قضايا سياسية وإعلامية، وتدور في قاعات المؤتمرات، وساحات الندوات الرسمية والشعبية في مختلف بلاد العالم، وفي شرقه وغربه، وأيضاً تتابع ما يدور بين الأستاذة الإعلامية الكبيرة، وبين أقرانها وزملائها أو تلاميذها من أهل المهنة. كذلك يسترسل القارئ في متابعة ما تتطرق إليه الكاتبة، من أحاديث تبدو عابرة وعفوية مع نماذج من عامة الناس من مختلف الطبقات الاجتماعية، جمعتها بهم المصادفة، فلم تفلت هي فرصة الحديث إليهم، ومعرفة كوامنهم وحقيقة معاناتهم وأحلامهم وطموحاتهم. وهي في تسجيل مثل هذا الحكي العفوي غير المخطط تحرص على ترتيبه في سياق محدد، بحيث يتم الانتقال من نقطة إلى أخرى، بما يفي بالغرض، من دون أن يخل هذا الاستطراد بنسيج المحكي الرئيسي، الذي ينساب بصورة شائقة وممتعة ودالة أيضاً.

المهم هنا، أن القارئ ينجذب إلى قدرة الحكي والانتقال السلس المترابط بين أطراف المسرودات التي يضيء بعضها بعضها الآخر، فهناك الجانب الفكري والعلمي المُعتمد في المؤتمرات والندوات العالمية، وعلى مستوى القارات من جانب، وهناك تلك الإضاءة المأخوذة من رواة ينتمون إلى المكان، ولديهم الخبرة اليومية والعملية بالواقع المعيش من جانب آخر.

ونستطيع أن نقول إذاً إن د. عواطف عبدالرحمن، استطاعت في هذا الكتاب تحقيق المعادلة الصعبة، في مد القارئ بفيض من معرفة وثيقة الصلة بحقائق وأحداث عالمية كبرى من زوايا متعددة، على امتداد فترة زمنية طويلة، وذلك في قالب شائق يعتمد على قدرة الحكي، بحيث يحصل القارئ على المعرفة والمتعة معاً.

تطوف بنا د.عواطف من خلال أسفارها وحواراتها ومقابلاتها في العديد من الأمكنة والشخصيات

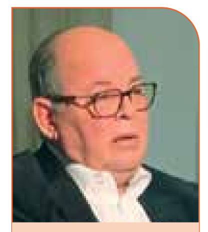
قدمت لنا متعة قرائية غنية بالمعرفة والمواقف الإنسانية المؤثرة

يلحظ القارئ اتساع مجالات التجربة التي عاشتها الكاتبة وقدمتها بأسلوب محايد وسلس

تتميز الكاتبة بدقة الملاحظة وموهبة التقاط المدهش والساخر وغير المألوف

كلاهما سعى إلى النبوغ والتفوق

ما بين نجيب محفوظ «الطبيب» ونجيب محفوظ «الأديب»


د. محمد صابر عرب

عرفت الأوساط الثقافية العربية والعالمية (نجيب محفوظ) الروائي الشهير، الحاصل على جائزة نوبل (١٩٨٨م)، وماتزال أعماله تُمتع القراء، بعد أن تُرجمت الكثير من رواياته إلى معظم لغات العالم. وأعتقد أن هذا الروائي الكبير، سيظل ربما لقرون قادمة، موضع عناية المشتغلين بالنقد الأدبي، بينما لم يحظ نجيب محفوظ (الطبيب) بذات الاهتمام، إلا في دوائر الأطباء، وخصوصاً في مجال أمراض النساء والتوليد، بعد أن حظي بشهرة عالمية في الجراحات المعقدة للسيدات الحوامل، لدرجة أن عملياته الجراحية التي ابتكرها، كانت موضع دراسة واهتمام، في الكثير من أقسام جراحات النساء والولادة في الجامعات الأوروبية.

أطلق اسم نجيب محفوظ على الأديب تكريماً لنجيب محفوظ الطبيب الذي تولى عملية ولادته

ولد نجيب محفوظ (الطبيب) سنة (١٨٨٢م)، وتخرج في مدرسة طب قصر العيني (١٩٠٢م)، وخلال مسيرته المهنية كان ملهماً لكل أبناء جيله، وماتزال عملياته وبحوثه مجال بحث وعناية، من المتخصصين في هذا المجال، الذي لا يتجاوز الدوائر الطبية والأكاديمية، بينما نجيب محفوظ (الأديب)؛ ماتزال سيرته موضع اهتمام النقاد وجموع القراء. اللافت للنظر، أن نجيب محفوظ الطبيب، هو من تولى ولادة نجيب محفوظ الأديب، وكانت ولادة عسيرة، استدعي لها الطبيب الشاب الذي نجح في مهمته، لذا أطلق الأب اسم الطبيب على المولود الجديد، برغم أن (نجيب محفوظ الطبيب) اسم مفرد، فنجيب هو الابن، ومحفوظ هو الأب، لكن الأب آثر أن يطلق اسم شهرة الطبيب كاملاً كما عرف بين الناس.

ضربت الكوليرا صعيد مصر عام (١٩٠٢م)، وبدأت من قرية تابعة لمديرية أسيوط اسمها (موشا)، وراح الوباء يحصد الرجال والنساء والأطفال، ما اضطر الحكومة إلى أن تبعث بفريق من الأطباء، يساعدهم طلاب السنة النهائية في كلية طب قصر العيني، وكان من بينهم هذا الشاب (نجيب)، الذي لم يكن قد تجاوز عمره التاسعة عشرة، وقد تولى قيادة الفريق الطبي أطباء مصريون وإنجليز، تحت قيادة الطبيب الشهير (جود مان good man)، وقد تعجب (جود مان) وسأل الطبيب الشاب بقدر من السخرية: ماذا لديك أيها التلميذ الصغير؟ وبقدر من الثقة أجاب الطبيب الشاب، بعد أن أخرج من سترة ملابسه دراسة، كان قد أعدها مسبقاً، قائلاً: (سأبدأ بحصر قائمة الوفيات وتواريخ حدوثها وإعداد خريطة للقرية، ورسم بياني لسير الوفيات، لذا أطلب الإذن بدخول المنازل للوقوف على آبار المياه بها، وأفضل ألا يصطحبني أفراد الشرطة). وكان من بين المتطوعين الشباب، الدكتور (علي إبراهيم)، الذي أصبح فيما بعد من أشهر جراحي العالم، وقد نصح زميله (نجيب) بعدم المغامرة، إلا أن الشاب كان واثقاً من مهمته.

لقد أعجب (جود مان)، الطبيب الإنجليزي، بحماس ورؤية الطبيب الشاب، وقد أذن له ببدء مهمته التي بدأها من مسجد القرية، وصادف يوم جمعة حيث يزدحم المصلون، وعقب أداء الصلاة وقف نجيب بينهم يناشدهم التعاون، لأن الكوليرا التي أودت بكثير من أعزائهم، ربما يرجع سببها إلى الآبار الملوثة في المنازل، وقد تحلق الناس من حوله وراح يحدثهم قائلاً: (أنا شاب دون العشرين، وقد جئت لخدمتكم غير مبال بالخطر، فأعينوني ففي حياتكم ما يستحق أن تعيشوا من أجله).

راح الطبيب الشاب، بعد أن حظي بثقة أهل القرية، يجوب البيوت والشوارع الضيقة، باحثاً عن الآبار، ومتى اكتُشف بئر وضع عليها علامة حمراء مدوناً كل المعلومات، واكتُشف من الآبار المخبأة نحو خمسين بئراً، كما لاحظ أن معظم الوفيات كانت في منازل مجاورة لبئر كبيرة اشتهرت بعذوبة مائها، وقد أخذ الطبيب الشاب عينة من كل آبار القرية، وبعث بها إلى معمل البيكتروبولوجي في أسيوط، وتبين وجود الميكروب في معظم الآبار. وقد خرجت العدوى من قرية موشا لكي تعم معظم صعيد مصر، وقد استحسن كبار الأطباء الخطة التي عمل عليها (نجيب محفوظ) في قرية موشا، وجعلوها نموذجاً لمقاومة الوباء في كل أنحاء مصر، بعد أن ظهر الوباء في شمالي مصر، حتى الإسكندرية، وقد عرفت الدوائر الطبية في القاهرة اسم هذا الشاب الجسور، لذا استدعوه إلى الإسكندرية لكي يقود العمل بها.

> **حمل كل منهما رسالته الإنسانية حسب تخصصه وإبداعه**

> **شهرة نجيب محفوظ الأديب طغت على شهرة نجيب محفوظ الطبيب**

كانت الإسكندرية هي البداية الفاصلة في مسيرة هذا الطبيب الشاب، حينما ارتبط بصداقة أحد أطباء النساء والتوليد في الإسكندرية، (شكري بيك)، الذي طلب من الشاب أن يساعده في ولادة عسيرة، وعندما أجابه بأنه لم يسبق له المشاركة في ولادة طبيعية أو عسيرة، وأنه مايزال طالباً في السنة النهائية في مدرسة قصر العيني، إلا أن (شكري بك)



نجيب محفوظ الأديب

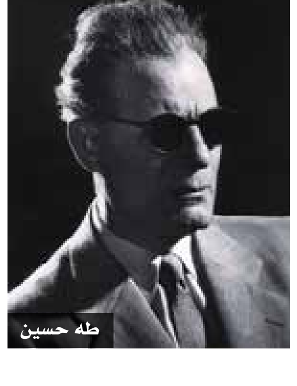
قال له: (سأتولى التوليد وما عليك إلا أن تعطي البنج)، ومضى (نجيب) نحو تجربة لا يعرف نتائجها، وبدأت عملية التوليد، ومحاولة جذب الرأس أحياناً بالجفت، والأخرى بيد الطبيب، واستمرت العملية مدة ساعتين بلا جدوى، لكي يفاجأ (نجيب) بخروج جسم الجنين بدون الرأس، وتوفيت الأم. ويضيف (نجيب) في مذكراته: (كان المشهد مروعاً أمامي، وبقيت لا أنام إلا بتناول أقراص المنوم، ومنذ هذه الحادثة المروعة نذرت حياتي لهذا التخصص، ورحت أقرأ وأشاهد، ولم تكن الرحلة سهلة، فقد اكتنفها الكثير من الصعاب المضنية).

لم يكن تخصص النساء والتوليد حتى هذا التاريخ (١٩٠٢م)، يحظى بعناية قصر العيني، فقد كانت القابلات يقمن بمهمة التوليد، بصرف النظر عن الأمراض التي يمكن أن تصاحب الحمل، وعقب تخرج نجيب من قصر العيني، عُين طبيباً في مستشفى السويس العام، لكنه كان يتطلع إلى قصر العيني، وقد خلت به وظيفة طبيب تخدير، وهي الوظيفة التي كانت شاغرة وقتئذٍ، ولم تمض عدة شهور، حتى استطاع أن يقنع إدارة المستشفى بإنشاء أول عيادة لأمراض النساء والتوليد، وسرعان ما نجحت التجربة، بعد أن كانت النسوة عازفات عن الأطباء، مكتفيات بدور القابلات، وكانت الوفيات عند الولادة للأطفال تتجاوز (٤٠٪) للأطفال والأمهات، وكانت التجربة عظيمة، أتاحت للطبيب الشاب أن يقرأ أهم مصادر التخصص، بالإنجليزية والفرنسية،

ومنذ العام الأول، حقق شهرةً لفتت نظر الأساتذة الإنجليز في قصر العيني، ونشرت له مجلة (اللانست The lancct) بحثاً، وهي من أشهر الدوريات الطبية الإنجليزية، كان موضع تقدير الأوساط الطبية، وهو ما أهله للقيام بتدريس أمراض النساء والولادة، وهي مهمة كان يراها ثقيلة، لذا؛ صارح عميد قصر العيني دكتور (كيتنج)، بأنه يشعر بنقص في إتقان هذا التخصص، فأقدم قصر العيني على تعيين الدكتور (روي روبين Roy Dobbin)، كبير الاستشاريين في مستشفى (الروتاندا) في بريطانيا، وهو من أشهر معاهد الولادة في العالم، رئيساً لقسم الولادة وأمراض النساء في قصر العيني.

يقول (نجيب): منذ مجيء (دوبن)، بدأت مرحلة جديدة في حياتي، صاحبتها طفرة هائلة في التخصص، وقد لازم نجيب هذا الطبيب الكبير، وارتبط به مهنياً وسلوكياً، إلا أن الأستاذ كان يرى في الطبيب الشاب ظاهرة لافتة، وخصوصاً في الولادات المتعثرة، التي يقوم بها بطريقة مدهشة. لذا؛ راح (دوبن) يشيع بين أساتذة قصر العيني بأنني جراح موهوب، وقد سميت الجراحة الخاصة، التي كنت أزاولها بشد الأربطة لمعالجة ميل الرحم


الملك فاروق


طه حسين

كان وراء تخصص قسم النساء والولادة في مستشفى (قصر العيني) وحظي بعناية فائقة



مستشفى قصر العيني

إلـى الـوراء، بعملية (مـحـفـوظ). كما سميت العمليات، التي كان يقوم بها لعلاج تمزق الرحم، بعملية (محفوظ)، وراح الدكتور (دوبن) يستدعي الأطـبـاء مـن كل الـعـالـم، لحضور العمليات المعقدة التي كان يزاولها (محفوظ)، وخصوصاً عمليات النواسير البولية، وهي العمليات التي كانت تستعصي على جراحي الـعـالـم، وقـد احتفظ متحف قصر العيني بالقاهرة، بنتائج ألف جراحة قام (محفوظ) بإجرائها، وحققت جميعها الشفاء التام، وقد كانت هذه النتائج موضع دراسة مستشفيات: لندن وأكسـفـورد وأدنـبـرة وفيينا وجنيف ولوزان.

كل ما ورد في هذا المقال؛ استقيته من مذكرات (نجيب محفوظ الطبيب)، التي نشرها في ستينيات القرن الماضي، وقد ذكر فيها الكثير من تفاصيل مسيرته العلمية، التي حقق فيها شهرةً، تجاوزت مصر إلـى معظم دول العالم. ومن بين ما قاله في مذكراته، إنه أثناء إلقائه محاضرة على طلابه، قال لهم: إن بعض النسوة عند بلوغهن سن اليأس، ربما تكون بويضة كامنة في حويصلات المبيض، فإذا انفجرت واتجهت نحو البوق، ربما تصادف حيواناً منوياً كامناً في تجويفه، فيقابل البويضة ويلقحها ويحدث الحمل. وقد صادف في حياته امـرأة تـجـاوزت اثنين وخمسين عاماً، بعد أن انقطع حيضها بسبع سنوات، وبينما أقوم بشرح الحالة للطلاب، إذا بواحد منهم يطلب الكلمة قائلاً: كان عمرها ثلاثة وخمسين عاماً وستة أشهر، فحملق رفاقه وقالوا له: وعرفت منين يا محمد؟ فأجاب: أنا هذا الولد الذي ولّدته يا دكتور نجيب!

سافر الدكتور النابغة إلـى معظم دول العالم، مشاركاً في مؤتمرات، أو محاضراً، أو ممارساً لعمليات معقدة كان ينتدب للقيام بها. وكانت عملياته وبحوثه وتجاربه، تدرس في الجامعات الكبرى في العالم، وكان طبيباً مسؤولاً عن ولادة زوجات الحكام؛ من الملك فـؤاد وفـاروق، وزوجـات الـوزراء والسفراء الأجانب، ولم يمنعه ذلك من القيام بواجبه كطبيب للشعب، حينما خصص يوماً أو اثنين، لتوليد زوجات الفقراء في الحالات العسرة. وقد وثق متحف قصر العيني، الكثير من إنجازات هذا الحكيم الكبير، وكتب العديد من الكتب والبحوث باللغتين العربية والإنجليزية. لذا؛




نجيب محفوظ الطبيب

غلاف مذكراته

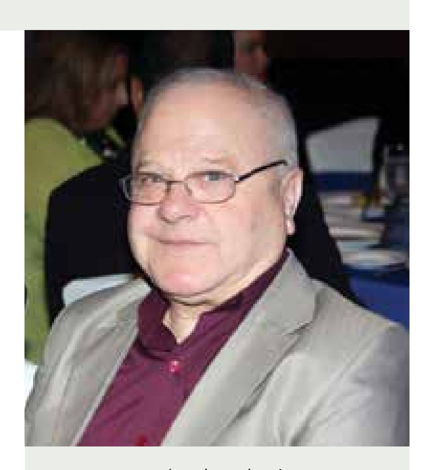
يعد أحد العمد الأساسية، التي قامت عليها مدرسة الطب المصرية، وقـد وثـق تجربته الطبية في ثلاثة وعشرين مجلداً، جميعها في أمراض النساء والتوليد، وتولى طبعه على نفقته الخاصة، في أكبر دور النشر البريطانية، ومايزال هذا المصدر هو المرجع الأهـم لهذا التخصص.

لعل مما يفسر نبوغ هذا الطبيب، أنه كان يسافر كل عـام لمدة شهرين أو ثلاثة إلى أوروبـا، يجوب خلالها المستشفيات الكبرى في الجامعات، ولم يتخلف عن هذه العادة حتى خلال الحرب العالمية الثانية، ولم يكتف بزيارة المؤسسات الطبية، التي كان يقوم بها حتى منتصف اليوم، ثم يقضي ما بقي من الـيـوم، في زيـارة المتاحف والمكتبات والمسارح في لندن وباريس وجنيف وروما، وقـد كرمه الملك فـاروق حين منحه رتبة الباشاوية، كما منحته الدولة نيشان المعارف من الطبقة الأولى (١٩٥٠م)، تسلمه في حفل مهيب من وزيـر المعارف طـه حسين، وقد كرمته ثـورة يوليو عـام (١٩٦٠م)، حينما منحته جائزة الدولة التقديرية.

فـي غيبة الـمـذكـرات (نـجـيـب محفوظ الـطـبـيـب)، الـتـي كتبها فـي نهاية حياته، ونشرتها دار المعارف في ستينيات القرن الماضي، وأعـادت طباعتها الهيئة المصرية العامة للكتاب (٢٠١٣م)، نكون قد جهلنا الكثير من المعلومات عن هذا الرجل الملهم، الـذي يعد نموذجاً لكل طبيب ينشد النبوغ والتفوق، ويدرك رسالته الإنسانية.

قاد الفريق الطبي الذي واجه وباء الكوليرا عام (١٩٠٢م)

أصدر مذكراته التي تتناول تفاصيل مسيرته العلمية الإبداعية



نبيل سليمان

نساء الروايات..
هن من ورق أم من خيال

في بداية المرحلة الثانوية، أواخر خمسينيات القرن الماضي، قرأت رواية (نساء صغيرات) للكاتبة الأمريكية لويزا ماي ألكوت. وأنّى لمن قرأ هذه الرواية أن يبرأ منها، وهي التي سكنت الأجيال منذ ظهرت أول مرة عام (١٨٦٨م). وفي العربية أيضاً سكنت الأجيال، ولمّا تزل، منذ الخمسينيات على الأقل إلى هذا اليوم، تتصدر القراءة، وتتعدد ترجماتها وناشروها، على الرغم من كل ما يقال في أزمة الكتاب العربي.

هذا طيف (جو)- جوزفين مارش- يومض مُدِلاً بأنه ظلّ الكاتبة، وهذا طيف (بيث) تعزف على البيانو وتحضن قططها. هذا طيف (إيمي)، وهذا طيف الوالدة مارغريت، ومن صفحات الكتاب إلى شاشة السينما بالأبيض والأسود، تخفق جوانحي بعد هذا العمر الطويل، وتلهب السؤال: هل أولاء نساء من ورق أم من خيال؟ وكيفما كنّ، ألسن نساء الرواية التي طالما ألهمت كتاباً وكاتبات خلال قرن ونصف القرن؟ اسألوا مثلاً: سيمون دوبوفوار.

أما السؤال عن نساء الرواية؛ فما فتئ يشغلني عبر السنين، وطالما كتبت جواباً له فجواباً، حتى تركّزَ هذه المرة في الروايات، التي شكّلت كلمة (نساء) عنواناً لها. ومن القول النقدي الوجيه المتداول؛ أن العنوان هو اسم الكتاب، وأنه يوجّه القراءة. وللروائي التونسي الحبيب السالمي رواية (نساء البساتين- ٢٠١٠م)، الموسومة بالسيرية، شأن العديد من الروايات التي تعنونت بـ(نساء...)، فهي تسرد وقائع إجازة المهاجر التونسي، القادم من المهجر الباريسي إلى حيّ البساتين من مدينة تونس، بعد خمس سنوات من الغياب. وبقدر ما هي الإجازة شخصية، هي (عمومية) أيضاً، بما يترجّع فيها من أصداء الفساد، والقبضة الحديدية، والنفاق الاجتماعي، وقمع المرأة وحقوقها وحريتها، وما ينزل على المهاجر الذي لا اسم له في الرواية، من الشتائم جراء زواجه بفرنسية... وفي وجه هذا الذي يشبه بانوراما المجتمع، يرمي الكاتب بسخريته من شعار (ابتسم فأنت في تونس). وللفلسطينية نسمة العكلوك رواية (نساء بروكسل- ٢٠١٩م)، تظللها السيرية أيضاً، وهي تجمع في مدينة بروكسل، المصورة الفوتوغرافية الفلسطينية سارة، والسورية مها المهاجرة/ المهجّرة، والعراقية مريم، والتونسية سعاد، والبلجيكية نور.

من الروايات المعنية هنا؛ ما مضى بالسيرية أبعد، ليذهب الحديث عنها مذهب التخييل الذاتي.. فرواية العراقي جمال قيسي (نساء المجرة- ٢٠١٦م)، ترسم طفولة الكاتب باسم الدلع له (جمولي- من جمال). وإذا كانت الرواية تبعث الماضي: بيوت بغداد العتيقة وأسواقها ومناطقها الشعبية.. فالبؤرة هي النساء اللواتي كن بمثابة أمهات للكاتب، وبخاصة أم عبدالمنعم، زوجة عمه التي ربّته بعد ما أسلمته أمه لها، فكان طفلها المدلل.

ومن الحق أن رواية المصرية هالة البدري (نساء في بيتي- ٢٠١٨م)، تشكل فتحاً في هذا السياق، بما توافر لها من التجريبية، ومن وعي الرواية لذاتها، ومن الرؤية الأنثوية للعالم، ومن تفاعل الفنون في الرواية، ومن السيرة الإبداعية والسيرة الذاتية، والبعد المعرفي المسرّد بامتياز.

> تعددت الروايات عربياً وعالمياً التي تناولت فيها المرأة قضاياها الشائكة

وهالة البدري، نفسها، واحدة من نساء هذه الرواية؛ باسمها وبمفاصل من حياتها الشخصية والثقافية، ابتداءً من سيرة امرأة أخرى، هي أميرة سعيد التي تعدّ لرسالة ماجستير، مقارنة بين رواية البدري (امرأة ما)، ورواية (مالينا) للكاتبة الألمانية إنجبورج باخمان. وسرعان ما تشتبك السير الذاتية والإبداعية لنساء أخريات، بينهن هالة البدري دوماً، ومنهن من مصر الكاتبة قوت القلوب، صاحبة رواية (رمزة ابنة الحريم) ورواية (زنوبة)، ومنهن الرسامة جورجيا أوكيف وفريدا كالو، وناهد بطلة رواية البدري (امرأة ما)، ورمزة بطلة رواية (قوت القلوب)، و(أنا) الكاتبة النمساوية التي لا اسم لها.

من ليبيا؛ تُقبل رواية رزان نعيم المغربي (نساء الريح- ٢٠١٠م)، على (منطقة) شائكة ومعقدة، وقلّما قاربتها الروايات قبل زلازل ما عُرف بالربيع العربي. أعني: الهجرة السرية من إفريقيا والبلاد العربية إلى أوروبا.

وفي هذه الرواية، تحتشد النساء المهمشات من أرامل وعوانس ومطلقات، يواجهن التحرش والتنمر والاعتداء، ويقعن في حبائل العصابات، التي تنصب أفخاخ الهجرة السرية وتزينها.

إنهن نساء القاع، المهاجرات المسكونات بالخوف، الذي يصخب ما بين شرطة الحدود، والإخفاق، والسجن، والعودة والموت. فمن شخصيات الرواية: العراقية أم فرح التي تسعى إلى إنقاذ المهاجرات، وجارات الكاتبة في العمارة: يسرا وسومة وهدى، والمغربية بهيجة، التي تطلب الكاتبة منها أن تسجل حكاية هجرتها على آلة التسجيل، لتفيد منها في كتابة الرواية.

تتصدر رواية واسيني الأعرج (نساء كازانوفا- ٢٠١٦م) هذا المشهد الروائي، الذي تلامحت فيه حتى الآن روايات (لويزا ماي ألكوت)، والحبيب السالمي، وجمال قيسي، وهالة البدري، ورزان نعيم المغربي.

ومن العتبات التي افتتحت رواية واسيني، ما نقل عن ديدرو: (عندما نكتب عن النساء، علينا أن نغمس الريشة في قوس قزح، ونزرع سطورها بنثار أجنحة الفراشات). وتتمحور الرواية حول شخصية رجل الأعمال الشهير بكازانوفا، أما اللعبة الروائية؛ فقد رمت بكازانوفا بجلطة دماغية، فأوصى بطلب المغفرة من ضحاياه.

تحتشد في مكتبتي روايات أخرى، منها ما قرأته: (نساء المنكر) لسمر المقرن- السعودية، و(نساء القاهرة- دبي) لناصر عراق- مصر، و(نساء يوسف) للينة كريدي- لبنان، و(نساء بلا أثر) لمحمد أبي سمرا- لبنان.. ومنها ما لم أقرأه بعد: (نساء العتبات) لهدية حسين- العراق، و(نساء في الجحيم) لعائشة بنور- الجزائر، و(نساء الكارنتينا) لنائل الطوخي- مصر، و(نساء حائرات) لرشا عدلي- مصر، و(نساء) لإلهام عبدالكريم- العراق، و(نساء من خزف) لأماني عنان- مصر، و(نساء بلا ذاكرة) لهدى درويش- فلسطين.

إذا كان كل ما تقدم في الرواية العربية فقط، فكيف هو الأمر في الرواية غير العربية؟ لأن الجواب مُعجز؛ سأكتفي بالإشارة إلى آخر ما قرأت من هذه الأرومة: رواية (نساء) للكاتب الأمريكي الألماني الأصل: تشارلز بوكوفسكي، ورواية (نساء بلا رجال) للكاتبة الإيرانية شهرنوش باسيور. من الأولى خطفتني ألوان من النساء، تؤكد أن ألوانهن لا تنتهي، وأنهن يشمنك بألوانهن. وفي الرواية الإيرانية فتنتني الكومونة النسوية الصغيرة، حيث الحالمة مهدخت، وفايزة المتمردة، وزارين التي رأت البستاني وحده رجلاً برأس، فتزوجته، وفروخ التي حاولت أن تنهض من عثار زواجها المديد، لكنها بعودتها من الكومونة/ المزرعة إلى طهران، أعلنت استسلامها.

من كل ما تقدم من الروايات، ومن نظيراتها، يطلع السؤال عما إذا كانت تلك النساء كائنات من ورق أو حلم، من قصيدة أو لوحة أو منحوتة أو أغنية أو حكاية؟ وبالتالي: ألسنَ، كيفما كنَّ، نساء من خيال؟ و(نساء من خيال) هو اسم/ عنوان رواية بديعة من روايات (ممدوح عزام) البديعة.

بعض الكاتبات صورن المرأة من وعيها الذاتي ورؤيتها الأنثوية للعالم

غالباً ما تشتبك السير الذاتية والإبداعية لنساء أخريات

واسيني الأعرج قدم مشهداً روائياً عربياً تلاحمت فيه كتابات لويزا ماي ألكوت وكتّاب عرب

اهتم بالجوانب النفسية لأبطال رواياته

إبراهيم عبدالمجيد.. والتحولات في مشروعه السردي


د. رضا عطية

بنى الكاتب المصري إبراهيم عبدالمجيد (١٩٤٦م)، مشروعه السردي على مدى أكثر من أربعة عقود، بين كتابة الرواية والقصة، وغيرهما من الكتابات النثرية، التي تناول فيها جانباً من السيرة الذاتية، وعلاقة الكاتب بالكتابة وعملية الإبداع. قدَّم (عبدالمجيد) عدداً من الأعمال الروائية، مثل: المسافات، والصياد واليمام، وقناديل البحر، وليلة العشق والدم.. وحصلت روايته (البلدة الأخرى) على جائزة نجيب محفوظ من الجامعة الأمريكية عام (١٩٩٦م)، كما فازت روايته (لا أحد ينام في الإسكندرية)، بجائزة أفضل رواية في معرض القاهرة الدولي للكتاب عام (١٩٩٦م). وحصد إبراهيم عبدالمجيد عدداً من الجوائز الكبرى، مثل: جائزة الشيخ زايد، وجائزة كتارا في الرواية، وجاء آخرها فوزه بجائزة النيل في الآداب، الجائزة الأعلى في مصر.

يستمر في مشروعه السردي عبر الرواية والقصة منذ أربعة عقود

بدا إبراهيم عبدالمجيد في كتاباته السردية معنيّاً بالتحولات التاريخية الكبرى، ومهموماً بتاريخ المكان كفضاء اجتماعي وثقافي، ومرآة للتشكُّل الإنساني والقيمي عبر الزمن، كما في ثلاثيته عن الإسكندرية: (لا أحد ينام في الإسكندرية)، التي تتناول تاريخ الإسكندرية فترة الحرب العالمية الثانية، و(طيور العنبر) التي صدرت عام (٢٠٠٠م)، وتتناول تاريخ الإسكندرية، أثناء حرب السويس والعدوان الثلاثي على مصر عام (١٩٥٦م)، وخروج الأجانب من المدينة، الذين كانوا يشكِّلون مكوناً رئيسيّاً في نسيجها الاجتماعي والثقافي، و(الإسكندرية في غيمة)، الصادرة عام (٢٠١٢م)، وتتناول الردة الفكرية، وهبوب رياح التطرُّف على المدينة، في سبعينيات القرن العشرين. وفي روايته، (في كل أسبوع يوم جمعة)، الصادرة في عام (٢٠١٠م)، يبرز عبدالمجيد آثار العوالم الافتراضية للتواصل الاجتماعي، في تشكيل عوالم جديدة وعلاقات اجتماعية بين الأفراد، بأثر التطورات التقنية الرهيبة في تكنولوجيا الاتصالات، منذ مطلع الألفية الجديدة.

في رواية (لا أحد ينام في الإسكندرية)، يُمثِّل الصديقان (مجدالدين) و(دميان)، اللذان هربا من ظروف صعبة في بلدة كل منهما إلى الإسكندرية، المدينة الكوزموبولوتينية، التي كانت حاضنة لأجناس متنوعة وأعراق متعددة، عصب الحكاية السردية وخطها الرئيسي. وفي مقطعٍ سردي مشهدي، يصف الصوتُ السارد وقوفَ الصديقين، على رصيف محطة القطار، وتأمل الفضاء المكاني الشاسع مع تشييع أحد القطارات:

لم ير مجدالدين مثل هذا الاتساع الأجرد من قبل. في الريف اتساع حقاً، لكن من الحقول الخضراء الطرية، فوقها طيور سابحة، وعلى أرضها يمرح الناس، أو يعملون هادئِي البال، وجوار الترع والسواقي يلهو الأطفال، وتنام البهائم وتتحدث النساء، ويلعب المسنون (السيجة)، والبط يعبث في الماء، والصفصاف يلقي بظلاله عليه، وعلى الأرض ظل الكافور والكازورين والجميز والسنديان.

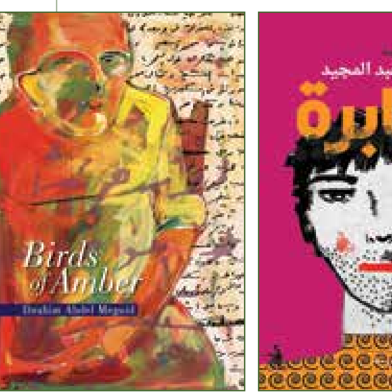
الآن لا يرى مجدالدين غير خلاء، بلا طيور أو أشجار، وهو يقف فوق رصيف محطة العلمين القصير الواطئ، وجواره يقف دميان يدور بعينيه في الاتساع المهيب، مأخوذاً غير مصدِّق، لقد تحرَّك القطار وئيداً، ثم ابتعد، فبدا لهما مثل دودة خضراء مزركشة بالأصفر، تتلوى ذاهبة إلى اللانهاية. آلات عسكرية بعيدة متناثرة، وغيرها متجمع في مناطق متباعدة (...) إنَّ القطار الذي أسرع كدودة صفراء مبرقشة مدهشة، والسماء العالية البعيدة، وتجمُّعات الجنود الغامضة، والخلاء الذي لفَّ كل شيء، أعطى كلاً من مجدالدين ودميان الإحساس بالضياع.

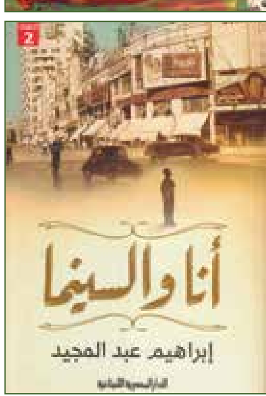
يتسع الوصف في تناول تفاصيل الفضاء المكاني، الذي يكتنف الشخوص.. ثمة عناية بخلفيات المشهد التي لا يأتي وصفها محايداً، في الأغلب، وإنَّما مبطناً بوقعها النفسي في وعي الذوات، لتمسي بمثابة مرآة وجودية لوعي الذوات النفسي بالعالم؛ فوجود مجدالدين في محطة سكك حديد العلمين، التي في صحراء الإسكندرية، وفي لحظة زمنية معينة/ حركة الحرب العالمية الثانية الدائرة رحاها، قد دفعه إلى الارتداد النفسي بالوعي إلى المنشأ، الريف حيث اتساع يسوده اللون الأخضر، وحركة الطبيعة النضرة، وأفعال الناس استمتاعاً بحياتهم البسيطة، في مقابل الخلاء الرهيب للصحراء، التي تمثِّل مسرحاً للحرب.

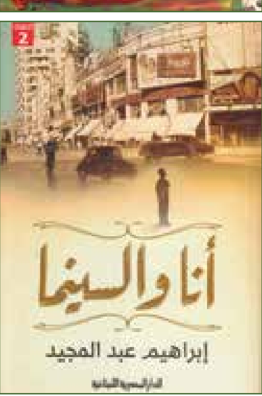
ويعمل السرد على تشعير الأشياء؛ كما في تبدّي القطار عند تحركُّه مثل: (دودة خضراء مزركشة بالأصفر، تتلوى ذاهبة إلى اللانهاية).. فيكشف هذا التشبيه عن شعور نفسي يداخل

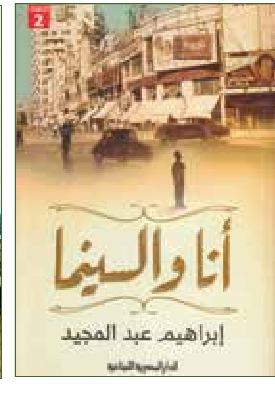
يهتم في رواياته بالتحولات التاريخية الكبرى كفضاء اجتماعي وثقافي

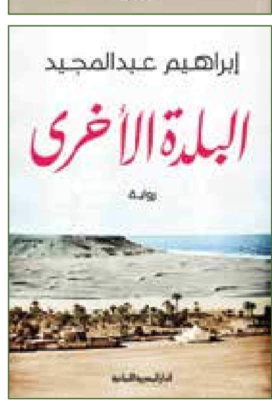
يرسم عوالم جديدة وعلاقات اجتماعية بين فئات المجتمع المتنوعة











من مؤلفاته

الذوات بضآلة الأشياء، مهما كان حجمها، كالقطار، في فضاء شاسع رهيب الوقع النفسي، كالخلاء والصحراء الملتهبة بنيران الحرب، ثم يأتي تمثُّل القطار بلون آخر، عندما أسرع وابتعد مسافة أكبر: (إنَّ القطار الذي أسرع كدودة صفراء)، فالتحوُّل في تمثُّل لون القطار من الأخضر إلى الأصفر، يعكس طغيان لون الصحراء على وعي الشخوص به، كما يُجسِّد التحوُّل اللوني في إدراك لون القطار من الأخضر إلى الأصفر، الإيقاع النفسي المضطرب للشخوص في الوعي بالعالم، وإدراك الأشياء تحت وقع رهاب خطر الفناء بأثر الحرب.

في سرد (عبدالمجيد)، عناية بالجوانب النفسية والحياة اللاشعورية لشخوص حكايته، كما في رواية (طيور العنبر)، في وصف الصوت السارد (سليمان)، أحد أبطال الحكاية، رؤيا حلمية كابوسية: (لم يكن صوت الرعد الذي زلزل الإسكندرية عند الفجر، هو الذي أيقظ سليمان هذه الليلة الأخيرة الطويلة من العام. كان حلماً عجيباً، رأى فيه الإسكندرية وهي تتقلَّب على ظهرها، ويتساقط الناس من نوافذ مبانيها وأبوابها وأسطحها، وشخص طويل ضخم، يقف على على ظهر المدينة، ويمسك بيده مكنسة طويلة من مكانس عمَّال البلدية، ويعمل في صمت..).

ثمة موازاة بين الداخل والخارج، ما يعمل على صنع المفارقة، فبينما صوت الرعد يزلزل الخارج في الإسكندرية، فإنَّ الحلم الكابوسي الذي رآه سليمان، هو الذي زلزل داخله نفسيّاً. أما التمثُّل المأساوي للإسكندرية، في الحلم، الذي هو مسرح اللاوعي، والذي هو مخزن المخاوف والمشاعر الدفينة المكبوتة، كسلحفاة، بينما شخص طويل ضخم على ظهر المدينة، يمسك مكنسة طويلة ويعمل في صمت، يعكس مشاعر الذات ومخاوفها بانسحاق المدينة. أما الشخص الطويل، فقد يرمز إلى القدر المأساوي،



إبراهيم عبدالمجيد



من معالم الإسكندرية

والموت الذي يعصف بالأرواح في ظل الحرب المدمِّرة للحياة.

قدَّم إبراهيم عبدالمجيد عدداً من المجموعات القصصية، منها: سفن قديمة، إغلاق النوافذ، الشجرة والعصافير، مشاهد صغيرة حول سور كبير، ويغلب على قصصه بنية الموقف أو المشهد الذي فيه مراوحة بين الواقع وما وراءه، كما في قصة (رؤى البحر): (انحسر الماء فارتفعت الرمال، وملأت الفضاء آلاف الصخور المبعثرة، صغيرة عند الشاطئ، كبيرة كلما اقتربت من خط الأفق.. تحيط بها وتنبت من قلبها، نباتات غريبة.. وتزحف بينها وحولها الأسماك عديدة الألوان والأشكال، مصابة بكهرباء شيطانية، في الوقت الذي انتصبت فيه في أكثر من موضع، أعمدة رومانية عليها نقوش ماحلة، حروفها التي لم تعد بارزة، كما ظهرت من بعيد بقايا سفن قديمة سوداء، أخشابها زلقة، نمت فوقها الطحالب المائية (...). قبل أن ينهض من جوار زوجته، تذكَّر أنَّه قرأ يوماً عن جزيرة، في أحد المحيطات، تظهر ستة أشهر، ثم تغيب ستة أشهر بكل ما فيها، ثم تعود للظهور).

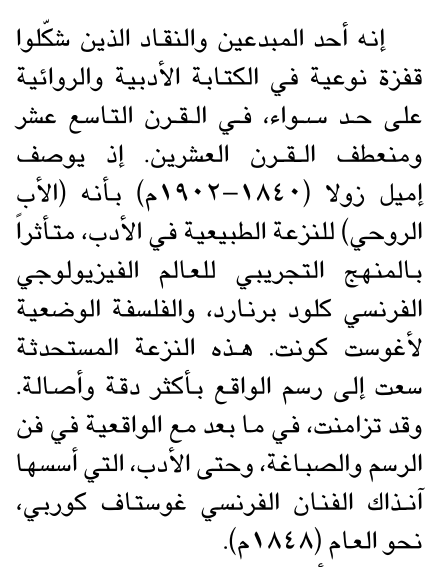
يبدو مشهد مرأى الرجل للبحر، وما فيه من جزر وسفن قديمة، خليطاً بين التسجيل المباشر لمعطيات الطبيعة، والنشاط التهويمي، بأثر الاستغراق النفسي في التأمل الوجودي، وهو ما يدفع بالذات الرائية، إلى مزج الواقعي بالغرائبي في مشاهدتها، كما تبدو عناصر المشهد التي يركِّز عليها الرجل بانتباه انتقائي، تعبيراً عن جدل نفسي معتمل داخل الذات حول الوجود، وما ينال بعض مكوناته من فناء أو نسخ وفساد بأثر الزمن.

يتسع الوصف في تناول تفاصيل الفضاء المكاني

يعمد في سرده إلى أنسنة الأشياء للتعبير عن الشعور النفسي داخل الذات

متابعة

إميل زولا..
وريادة التيار الطبيعي في الأدب




عزالدين بوركة

إنه أحد المبدعين والنقاد الذين شكّلوا قفزة نوعية في الكتابة الأدبية والروائية على حد سواء، في القرن التاسع عشر ومنعطف القرن العشرين. إذ يوصف إميل زولا (١٨٤٠-١٩٠٢م) بأنه (الأب الروحي) للنزعة الطبيعية في الأدب، متأثراً بالمنهج التجريبي للعالم الفيزيولوجي الفرنسي كلود برنارد، والفلسفة الوضعية لأغوست كونت. هذه النزعة المستحدثة سعت إلى رسم الواقع بأكثر دقة وأصالة. وقد تزامنت، في ما بعد مع الواقعية في فن الرسم والصباغة، وحتى الأدب، التي أسسها آنذاك الفنان الفرنسي غوستاف كوربي، نحو العام (١٨٤٨م).

وُلد أدب زولا في عصر مشحون بالتجارب والتيارات والمذاهب، عصر حاول فيه كل من الأدب والفن بلوغ المثالي في أقصاه، والتعبير عن الحالة الطبيعية الإنسانية في تجلياتها القصوى، عصر يتميّز بموقف الفنان في مواجهة الواقع وتمثيله، أي أنه يهدف إلى تمثيل الواقع بأمانة قدر الإمكان، مع اختيار الموضوعات والشخصيات من الطبقات المتوسطة أو الدنيا.

لم يكن اشتغال إميل زولا مقتصراً على التأليف الروائي والقصصي، بل سمحت له رؤيته الفكرية تجاه العالم والأدب والإنسان لأن يلج عالم الكتابة في الفن ويمتهن صفة الناقد الفني، وهو الذي يُلقب بصديق الفنانين والرسامين عند البعض؛ فقد ربط صداقات متعددة مع مانيه وسيزان وكوربي وآخرين، بل إن زولا قد زاول هواية الفوتوغرافيا في سنواته الأخيرة.

> **لم يقتصر إميل زولا على التأليف الروائي والقصصي بل ولج عالم الكتابة في الفن**

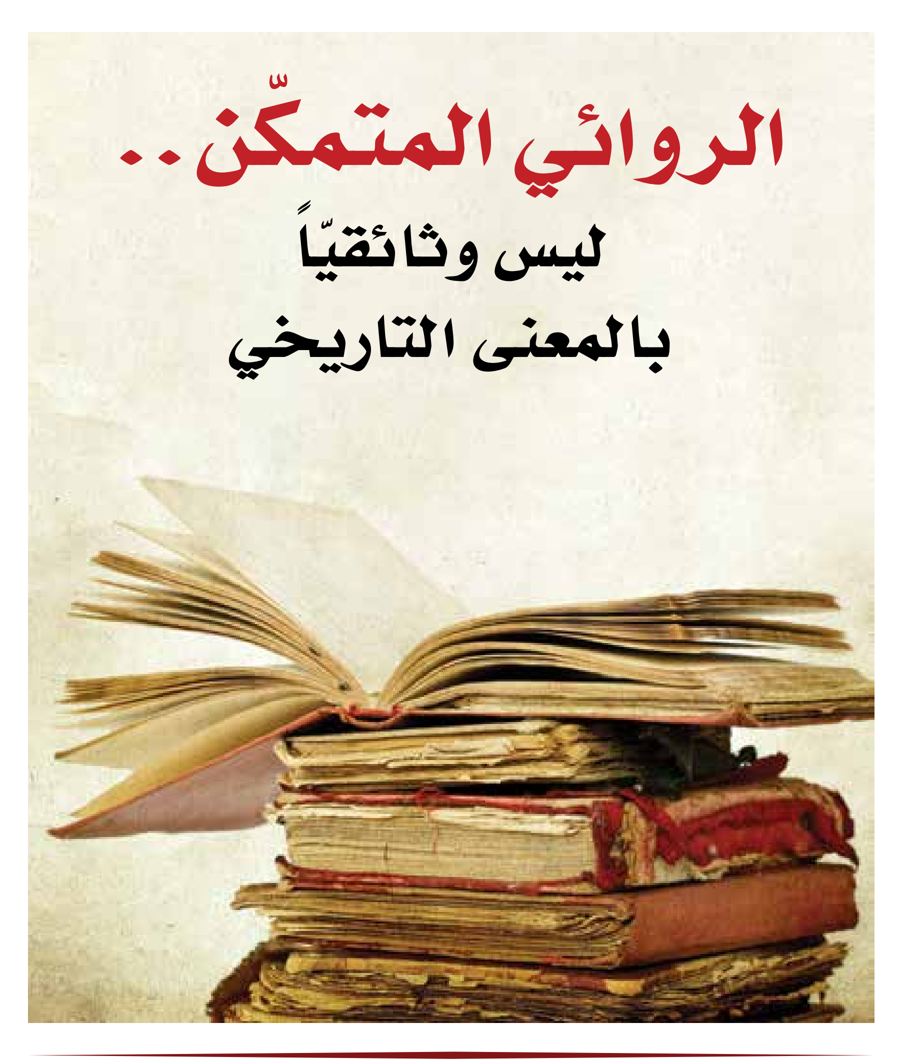
في الوقت الذي أوشكت فيه شمعة حياة شارل بودلير على الانطفاء، اشتعلت شمعة شهرة زولا باعتباره صحافياً شاباً متحمساً للفن والنقد، قبل أن يُشتهر روائياً بارزاً.. عندما أصبح صاحب رواية (الأرض) مهتماً برسوم مانيه عام (١٨٦٦م)، كان لايزال ناقداً فنياً مبتدئاً شاباً، صحافيّاً مثيراً للجدل، وليس كاتباً مرموقاً، كما سيصير في ما بعد. مانيه في ذاك الوقت كان بالفعل فناناً مكرساً، وصديقاً مقرباً من الشاعر والناقد بودلير، الذي سطع نجمه في عالم الأدب والفن على حد سواء. بطريقة معينة، ولكن على أسس مختلفة تماماً، تولى زولا الروائي المسؤولية عن بودلير الشاعر الذي توفي عام (١٨٦٧م). بالاعتماد على أعمال الرسامين، وضع زولا مبادئ ما سيصبح عقيدته، نزعته الطبيعية في الفن: الاعتقاد بالطبيعة كما هي؛ أي التعبير عن الحقيقة والثقة في الأشياء ذاتها كما هي في العالم من حولنا، والقدرة على تمثيلها كما هي بلا أي تحريف، ومن دون تحيز أخلاقي أو اجتماعي، أو تغيير فيها، ودون (تشويه). فذاتية الفنان ورؤيته الشخصية وخياراته هي الشروط الضرورية لظهور الحقيقة والجمال في العمل.. الإنسان بالنسبة للواقع الخارجي هو العنصر المتغير، إنه عامل التجديد المستمر.

ترك إميل زولا إرثاً أدبياً ونقدياً مهماً يشمل ما خطه عن الصالونات، وعن أعمال مجموعة من الفنانين الذين عاصرهم وتتبع تجاربهم عن قرب، وصادقهم وتقاسم معهم الرؤية ذاتها تارة أو اختلف معهم تارة أخرى. وقد انعكس الأمر على أدبه أيضاً، إذ نلمس البعد الفني في مجموعة من كتاباته وخاصة روايته (المنجز)، نشرها سنة (١٨٨٣م)، وهو عام وفاة مانيه. وتصور هذه الرواية المناخ العام في عصر شهد معركة المدرسة التأثيرية التي قادها شباب الفنانين في ذلك الوقت ضد دعاة الفن الأكاديمي، غير أن زولا يخلق شخصية الرسام كلود لانتييه، وهو نوع من التوليف بين شخصيتيْ مانيه وسيزان، الذي يجسد عبقرياً فاشلاً غير قادر على إنهاء اللوحة، ويقوم باستمرار بتصحيح لوحاته.

تجدر الإشارة إلى أن زولا يسعى في قراءة أعمال مانيه إلى ما يثبت نزعته: التخلي عن المثل الأعلى الجميل والخيال والتاريخ والأساطير لمصلحة الحياة اليومية الحديثة، والتحرر من شرائع الانسجام. ورفض التسلسل الهرمي للأنواع، الذي يضع رسم التاريخ في القمة، ثم البورتريه، والمناظر الطبيعية، ومشهد النوع، وأخيراً الطبيعة الصامتة، من أجل تصور مباشر للواقع. بينما سيشعر الناقد بخيبة أمل من الاتجاه الذي اتخذه الفن الانطباعي، والذي يعتبره غير مكتمل، ما أدى إلى التخفيف والابتعاد عن الموضوعات التي ينادي بها في الأدب، ولا سيما المستضعفين وغير المحميين من المجتمع والعاديين. فمهمة النزعة الطبيعية في الأدب وصف الجماعات البشرية أو الأفراد من وجهة نظر اجتماعية، وفقاً لطريقة تحليل وثائقي مقتبس من العلوم التجريبية، مع الطموح، مع ذلك، للتنديد بالظلم وإبراز الدراما البشرية. في الوقت الذي يبدو فيه أن الانطباعيين يتطلعون إلى فن مستقل بذاته وحر نابع من ذات الفنان.

بالنسبة لإميل زولا، يجب أن يكون الفنان بالتأكيد مترجماً مخلصاً للواقع؛ غير أنه يجب ألا ينسى أن سحر وكثافة اللوحات يأتيان من وصف دقيق، في اللحظة التي يسود فيها المزاج على الإخلاص للمظاهر والواقع، يرتد زولا بخوف أمام الضربات وشدتها التي يرى أنها مبالغ فيها.

الروائي المتمكّن..
ليس وثائقيّاً بالمعنى التاريخي



وجيه حسن

بدايةً، فإنّ (الرواية أداة معرفة، لكنّها المعرفة الجميلة)، إذا صحّ التّعبير، ويصحّ، حسب قول الكاتب الروائي، والناقد المعروف د. عبد الرحمن منيف، في كتابه القيّم (الكاتب والمنفى).. وإنْ لم تَحُزِ الرواية- أيّ رواية- على عنصري (المتعة والفائدة)، فإنها بذلك تكون مثل (بقبقة وَحْلٍ تحت قدميك في نهارٍ شتوي)، أو تكون (ذبذبة بُقَعٍ ضوئيّة)، أو تُوصَف بأنّها (وحيدة كالرّيح في العراء).. وبهذا الصّدد، وبهذا المعنى، يقول أحد النقّاد: (إنّ رواية أيّ كاتب وأديب، إنّما هي روضة نضِرَة زاهية، لا يستطيع القارئ أنْ يلمّ بها، من دون أنْ يجد في أفيائها اللذّة والفائدة بآنٍ معاً)..

والروائي المتمكّن من فنّه الروائي، ليس وثائقيّاً بالمعنى التاريخي لهذا التعبير والتوصيف، بل هو الشخص ذو العين الثّاقبة، قارئ حقبته قراءة مُتأنِية، يستطيع بفنّه وخبرته تخليقَ الأحداث والشخصيات، ويعيد تركيب الأمكنة، ووصف الأزمنة، بحيث يصبح بإمكان قرّائه/ المُتلقّين، أنْ يستعيدوا معه اللحظات الغاربة، والوجوه الغائبة، تلك التي لم يسجّل ملامحها أحدُ الروائيين الذين تحيا شخصياتهم، مثلها مثل الشخصيات الواقعية، التي حفرت لها مكاناً في كتب التاريخ وأسطره والظّلال..

وها هو الروائي والناقد السوري المعروف نبيل سليمان، يبدي رأيه قائلاً: أنا أنظر إلى الرواية على أنّها التاريخ الحديث للبشر- والروائي هنا- هو بديل المُـؤرّخ، بديله في الزمن، وهو الذي يُعنَى بدقائق حياة المُهمَّشين ودخائلهم.

فرواية «في غيابها»، للروائي (نبيل) نفسه، على سبيل التّمثيل، قد تشكّلت في بنائها الروائي باتصالها الوثيق بالتاريخ، إذ نهلت من واقعه وأحداثه، ذلك أنّ الفترة التاريخيّة التي ارتكزت عليها، هي من الفترات الكبرى المشهودة في تاريخ المجتمع العربي والإسلامي، كفضاءٍ ضافٍ اعتملت فيه الرواية.

ويعرّف المؤرّخ المصري الكبير عبدالرحمن الجبرتي، (١٧٥٣، ١٨٢٥، (وهو أشهر مؤرّخ في تاريخ مصر) التاريخَ بقوله: (اعلموا أنّ التاريخ علمٌ يُبحَثُ فيه عن معرفة أحوال الطوائف وبلدانهم ورسومهم وعاداتهم وصنائعهم وأنسابهم ووفياتهم.. وموضوعُه أحوال الأشخاص الماضية من العلماء والحكماء والشّعراء والملوك والسّلاطين وغيرهم، الغرضُ منه الوقوف على الأحوال الماضية، من حيث هي، وكيف كانت، وفائدته العبرة بتلك الأحوال.. والوقوف على تقلّبات الزّمن، لِيحترزَ العقل عن مثل أحوال الهالِكين من الأمم الغابرة، ويستجلب خِيار أفعالهم، ويجتنب سوء أفعالهم، ويزهد في الفانِي، ويجتهد في طلب الباقِي).

والكاتبة الروائية القاصّة والمترجمة الفلسطينية المعروفة حزامة حبايب، في روايتها المَاتِعة (أصل الهوى)، ولدى غيرها من الروائيين العرب الجُدُد، فهي ترى كما يرى هؤلاء: أنّ (الحكاية والتاريخ)، يشكّلان قلب الكتابة الروائيّة، ويصنعان العمود الفِقري لها، وهو ما نقل الكتابة العربية الروائية إلى آفاق جديدة، وجعلها تُعيد النظر في مُسلَّمات، بدت في يوم من الأيام راسخة يصعب التحوّل عنها، وبديهيّة لا يمكن عرضُها على الفحص العقلي، والمظنون أنّ ذلك هو الذي جعل الرواية العربية قابلة للقراءة والانتشار وحتى الترجمة إلى لغات أخرى..

وفي كتابه عن فنّ الرواية: (السّتارة: مقالة في سبعة أجزاء)، العام (٢٠٠٥م)، يشرح لنا الروائي التشيكي «ميلان كونديرا» (روائي فرنسي من أصول تشيكية)، علاقة الرواية بالتاريخ، فهو يعدّ الرواية (كتاب

الكتب)، كما كانت الفلسفة (علم العلوم) في يوم من الأيام.

يكتب (كونديرا)، أنّ وعينا بالتاريخ مُكوِّن أساسي لعمليّة استمتاعنا بالفنّ، بما أنّ (إحساسنا بالاستمراريّة قوي إلى درجة أنّه يصبح داخلاً في تذوّقنا لأيّ عمل فنّي!).

والسؤال الذي يتسلّق ألسنتنا خِلسةً مُفادُه: كيف نسمّي الرواية التاريخية رواية، إذا لم يكن فيها قصة موضوعة عن غرام ونحوه؟ والأهمّ– حسب مجيد طوبيا– (روائي وأديب مصري) في مقابلة معه، (أنْ تظلّ القصة مقرُوءة في أيّ وقت، وإلّا تكون قد انقلبت إلى ريبورتاج صحافي).

هنا يَرِدُ القول بكلّ مُفاسَحَة: إنّ الهدف الرّئيسي من العودة إلى التراث، ليس هدفاً فنيّاً وحسب، بل هو في جوهره: إيقاظ الشّعور بالانتماء إلى أمّة، إيقاظ الشّعور بأصالة الحضارة.. الماضي بالنّسبة إلينا، هو جوهر التجربة الحضارية الذي تجلوه تجربة العصر.

والرواية بطبيعتها وتكنيكها، تعتمد في تحقيق المعنى على التّجميع، وهي كذلك تصوّر النّهر من منبعه إلى مصبّه، وتعرض للشّخص من تاريخ نشأته إلى تاريخ زواجه أو رحيله عن هاتِهِ الحياة الفانية، كما أنّ الرواية تروي وتفسّر حوادث حياة الشّخص من حبّ ومرض وصراع وفشل ونجاح وانكسار وتفوّق وإبداع...

وفي مقابلة مع إحدى الصحف السورية، أجراها الروائي الناقد نبيل سليمان، مع الروائي المصري صنع الله إبراهيم، جاء فيها: (شهدي عطية الشافعي حيّ في كلّ ما قدّمت، هل تودّ الحديث عن ذكرياتك؟)، يجيب صنع الله : (كان بوسع شهدي أنْ ينفق عدّة ساعات في الثرثرة مع شخص بسيط حول موضوعات ساذجة، بعضهم يفعل ذلك من أجل أنْ يقول لك: انظر كم نحنُ بُسَطاء؟ كم نحنُ قادرون على «النزول» إلى مستوى الناس البُسَطاء.. أمّا هو فكان يفعل ذلك، لأنّه كان يستمتع به فعلاً).

وممّا لا يختلف حوله اثنان، أنّ أعمالاً عظيمة لـ «وليم فوكنر» (كاتب أمريكي)، أو «إميل زولا» (كاتب وروائي فرنسي)، أو «إرنست همنغواي» (روائي أمريكي)، أو «أنطون تشيخوف» (كاتب مسرحي ومؤلّف قصصي روسي)، لا تزال باقية ومؤثّرة، مثلما كانت في زمانهم وبلدانهم، وربّما أكثر، فما السّبب؟ إنّ الكاتب – أيّ كاتب – مادام صادقاً، وقادراً في فنّه، سوف يخدم التقدّم، شاءَ أو أبَى، في المحصّلة النهائية.. ومع هذا كلّه، فقد قال الروائي الكبير المرحوم «حنا مينة»: «الفنّان حين يكون عاقلاً، لا يكون فنّاناً، ثمّ ما أصعب أنْ يكون الكاتب روائياً».

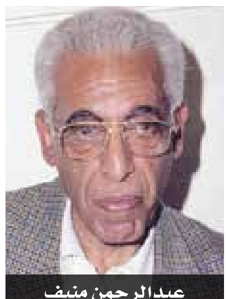
لكنّنا نقول وبالفم الملآن: إنّ أيّ عمل فنّي هو عالَم قائم بذاته، والرواية شكل ملحمي متحوّل، استقلّ شيئاً فشيئاً عن الأصل، وامتلك بالتالي قوانينه الخاصّة به.. والواجب كما قال الكاتب الروسي نيقولاي غوغول، الذي خرج معظم كتّاب القصة في العالَم من (معطفه): (الواجب يقتضي من الكتّاب أنْ يبذلوا طاقاتِهم لخدمة أوطانهم)..

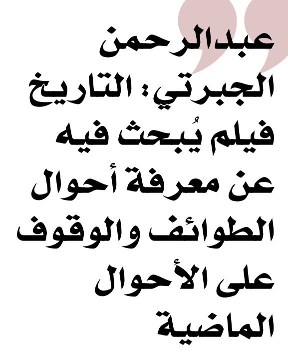
رواية (في غيابها) لنبيل سليمان تشكلت في بنائها الروائي باتصالها الوثيق بالتاريخ


أرنست همنجواي

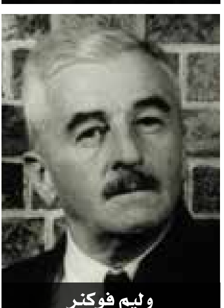

حنا مينة


أنطوان تشيخوف


عبدالرحمن منيف


حزامة حبايب


نبيل سليمان


وليم فوكنر


عبدالرحمن الجبرتي

عبدالرحمن الجبرتي: التاريخ فيلم يُبحث فيه عن معرفة أحوال الطوائف والوقوف على الأحوال الماضية

رواية «قواعد العشق الأربعون»

السرد وجماليات البناء والتلقي عند إليف شافاق


عبدالله بن ناجي

كانت مصادفة أن تجتمع في خزانتي ثلاث ترجمات لرواية (قواعد العشق الأربعون)، للروائية إليف شافاق، اثنتان باللغة العربية، تحملان معادلاً للعنوان الأصلي ذاته، تمت ترجمتهما بعملين، أحدهما لخالد الجبيلي، وصدر عن دار طوى للثقافة والنشر والإعلام بلندن، في طبعتها الأولى سنة (٢٠١٢م)، والثاني لمحمد درويش، وصدر عن دار الآداب، سنة (٢٠١٥م). أما الترجمة الثالثة؛ فكانت باللغة الفرنسية، وتحمل عنواناً مختلفاً عن العنوان الأصلي للرواية، هو (حبيبي الصوفي)، ترجمها إلى الفرنسية دومينيك ليتوليي، وهو ما يجعل القارئ أمام عنوانين، لمتن روائي واحد بثلاث لغات مختلفة.

تداولياً، بالعودة إلى سياق أحداث الرواية، بينما ترجمها محمد درويش بمعادل (تجذيف عذب)؛ وهي ترجمة أقرب في تقديري لمعنى العنوان الأصلي، وما تحمله الرواية في طياتها من أحداث.

لذلك ارتأيت أن أقرأ الترجمتين معاً: الفرنسية لدومنيك ليتوليي، والعربية لمحمد درويش. وقبل مقاربة صيغة السرد في الرواية نمطاً ومنظوراً، تجدر الإشارة إلى أن (قواعد العشق الأربعون) تحمل ميسم التعدد الثقافي، وهو ما أشار إليه محمد درويش في مقدمة ترجمته، حيث



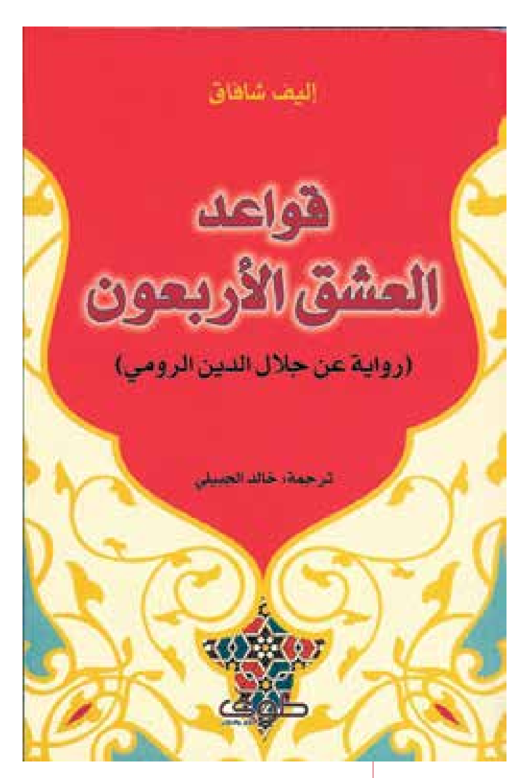
فيتبادر إلى الذهن، على إثر ذلك، سؤال مشروع حول مسوغات هذا التغيير، الذي طرأ على العنوان أثناء عملية النقل، من النسخة الإنجليزية إلى الفرنسية، ويستتبعه سؤال أكثر بعثاً للحيرة، صيغته: لماذا تم الحفاظ على صيغة العنوان الأصلي، حين تمت الترجمة إلى العربية؟

والحقيقة أني كلفت نفسي بعض الجهد الذهني، لمحاولة تبرير هذا العدول عن العنوان الأصلي للرواية؛ وهو جهد كانت حصيلته لا تتعدى مجرد طرح فرضيات، يبقى تمحيصها رهيناً بتقديرات المترجم ورؤيته للرواية.. لكن المؤكد، أن هذا الميل عن العنوان الأصلي أثناء الترجمة الفرنسية، له ما يبرره أدبياً وعلمياً. وفي تقديري الخاص، أرى أن الأمر يؤول إلى عملية ترجيح، بين أولوية متن حكائي على آخر؛ ذلك أن الرواية تتضمن قصتين، يمكن أن نعتبر إحداهما بؤرة، والأخرى إطاراً، وبينهما وشائج سردية عميقة، سيأتي التفصيل فيها لاحقاً.. القصة البؤرة حدثت زمنياً في القرن الثالث عشر الميلادي، تتمحور حول رواية كتبها روائي مغمور، وقعها باسم (عزيز زاي زاهارا)، ترجم خالد الجبيلي عنوانها الأصلي، وهي ترجمة في تقديري غير موفقة، لأن لا علاقة لعنوان هذه الرواية البؤرة بالمعنى، سواء دلالياً أو

أضاء الأبعاد الثقافية التي تتأسس عليها الرواية، وتسعى للكشف عنها (في عالم متعدد الثقافات، صراعاته المجتمعية أشد شراسة من الصراعات الدولية، كل طائفة فيه تمحق من يخالفها، ليصبح الماضي جزءاً من الحاضر الكئيب، بل يهيمن عليه في محاولة؛ ترسم مستقبلاً لا يستند إلى أصالة فكرية أو إبداع ثقافي متميز، ويغدو الحاضر كابوساً مقيتاً ومرعباً، يخرج الإنسان المعاصر من عصرانيته، ويدفع به إلى ظلامية أشد من ظلامية العصور الوسطى، تجرد الإنسان من فكره، ومن عقله، ومن عواطفه، وقبل كل هذا، من حبه للآخر). وهذه الإضاءة ذاتها يمكن أن نستمد منها، أيضاً، مسوغات خيارات الكاتبة في بنائها السردي للرواية، باعتمادها السرد المتناوب وتعدد المنظورات السردية.

توزعت فصول الرواية عبر خمسة أقسام، قدمت لها الكاتبة بتمهيد، يكشف عن سياق الرواية الإطار قصة إيلا، تم استهلاله بعبارة صوفية موحية ودالة: (تحمل بين أصابعك قطعة من حجر، ترمي بها في الماء)، كما ارتأت الكاتبة تصدير أقسام الرواية بعبارات، ذات دلالات تستمد أصولها من الفلسفة اليونانية، وتحديداتها لعناصر الكون، موصوفة بعبارات تحمل نفحات صوفية، تغري بمواصلة القراءة دون كلل في المشي؛ فالقسم الأول (الأرض: الأشياء الصلبة والمتصلبة والساكنة)، والقسم الثاني (الماء: الأشياء السائلة والمتغيرة وغير المتوقعة)، والقسم الثالث (الريح: الأشياء التي تتغير وتنشأ وتتحدى)، والقسم الرابع (النار: الأشياء التي تتلف وتخرب وتدمر)، والقسم الخامس (الفراغ: الأشياء الموجودة من خلال غيابها). ومهما يكن من أمر هذا التقسيم، فإن الرواية تنتظم انتظاماً محكماً، وفق بناء سردي يحكمه التناوب بين قصتين: القصة الإطار (قصة إيلا)، والقصة البؤرة (قصة شمس التبريزي، وجلال الدين الرومي).

القصة الإطار: هي قصة إيلا روبنشتاين، تدور أحداثها بمدينة نورثهامبتون سنة (٢٠٠٨م)، ومستهلها تحديداً في السابع عشر من أيار، إذ هي امرأة أربعينية، تعيش رفقة زوجها (ديفيد)، طبيب الأسنان الناجح، وأبنائهما: (جانيت) الفتاة الجامعية، و(أورلي) و(آفي) توأمان في سن المراهقة، إضافة إلى (سبيريت)؛ كلب صيد في الثانية عشرة من عمره، كان موته دافعاً معززاً لبعض خيارات إيلا اللاحقة؛ ولأن الزوج كان صاحب القرار في كل خياراتها، بما في ذلك قرار اشتغالها قارئة، لإحدى دور النشر، وهو العمل الذي سيكون حاسماً في تحويل مسار حياتها؛ لهذا الاعتبار المرتبط بتسليم إيلا ودورانها الرتيب، مع دورة الحياة اليومية، كانت حياتها مياهاً راكدة رتيبة اعتيادية، زاد من رتابتها وسكون مياهها، كونهما لا يرتبطان ارتباطاً عميقاً، بفعل الفراغ الذي تعيشه نتيجة المهام اليومية المتكررة، التي تقوم بها، وبفعل خيانات الزوج المتكررة، دون إفصاحها عن مشاعرها حيال الأمر؛ هذا الشرح الذي وسم علاقة إيلا بزوجها (ديفيد)، هو ما شكل دافعاً للعديد من قراراتها الفجائية، التي عرفتها سيرورة الأحداث وصيرورتها، التي انتهت بتقدم إيلا بطلب الطلاق في خريف عام (٢٠٠٨م)، بعد مضي عشرين سنة على زواجها.



القصة البؤرة: تمثلها رواية (تجذيف عذب) من توقيع (عزيز. زاي. زاهارا)، تدور أحداثها خلال القرن الثالث عشر، بمنطقة الأناضول، وهو عصر، حسب مؤلفة الرواية، عرف فوضى عارمة، وحيثما استدار المرء وجد حرباً وخوفاً رهيباً من أحداث المستقبل. في هذا السياق؛ تفتح الرواية أحضانها للقارئ بحدثين منفصلين، في الزمان والمكان، ومن حيث الشخصيات، لكن موضوعهما واحد يدور حول مقتل شمس الدين التبريزي، الذي يشكل بداية الوضعية النهائية للأحداث، التي شهدتها الرواية؛ فالفصل الأول يرويه القاتل، موقع بالإسكندرية في تشرين الثاني/ نوفمبر (١٢٥٢م)، وفيه يتحدث عن (لعنة الضحية)، أي شمس الدين التبريزي، الذي نفذ عملية اغتياله بـ(قونية)، وفيه يتحدث أيضاً عن وظيفته (كيف أصبح القاتل قاتلاً؟)، إنه عضو سابق في جماعة الحشاشين، المعروفة بتنفيذ عمليات الاغتيال، يقول عنها: (مهمتي هي القتل وليس التدقيق في الأسباب)، ومع ذلك لا ينفك عن التفكير والاستنتاج، من ذلك

عنوانان لمتن روائي واحد وبثلاث لغات مختلفة

برغم زخم الأصوات وعمق دلالاتها تخلو الرواية من التشنجات ما يحقق متعة التلقي

استخلاصه أنه: (كلما بذل الزبون جهداً أكبر في محاولة التستر على هويته، كان أكثر قرباً من الضحية).

أما الفصل الثاني من الرواية؛ فيحكي فيه شمس الدين نفسه رؤيا مقتله بـ(قونية)، وهو جالس في سمرقند سنة (١٢٤٢م)، أي قبل عشر سنوات من مقتله؛ والقصة البؤرة على عكس الإطار مليئة بالشخصيات، لكن محورها تحتله علاقة شمس الدين التبريزي، الدرويش، بجلال الدين الرومي، المنارة والمفكر الإسلامي، منذ لقائهما بقونية سنة (١٢٤٤م)، وما أثاره لقاؤهما وتوحدهما في نفس واحد، ورؤية واحدة، من سخط عارم في محيط جلال الدين الخاص.

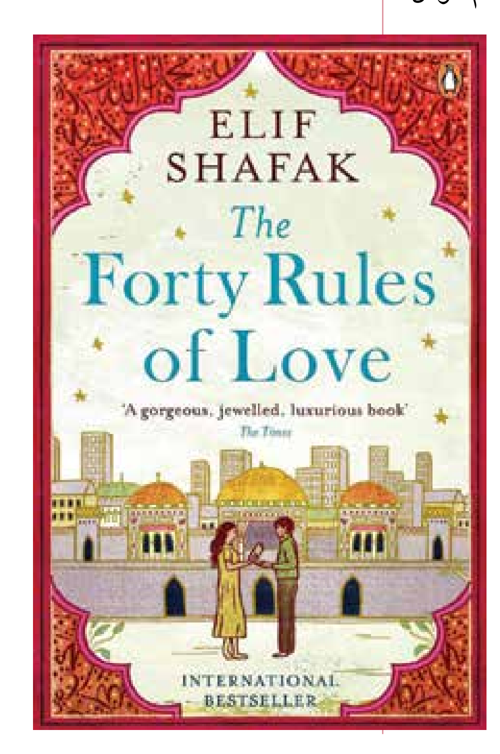
إن المميز في رواية (قواعد العشق الأربعون)؛ ليس ضمها لمتْنين حكائيين، لأنها صيغة وردت في المنجز الروائي العربي والعالمي، وأيضاً ليس التناوب المنتظم في سرد أحداث القصتين، بل ميزتها في قدرة الروائية، على خلق وشائج قربى متينة بين القصتين: البؤرة والإطار، وبنوع من السلاسة في الحكي، تحكمه حبكة متماسكة، وفق بناء منطقي سببي للأحداث، يشكل فيه كل حدث سابق سبباً للحدث اللاحق؛ ذلك أن الرابط بين القصتين رابطان، يتجسدان على مستوى المضمون والشكل؛ فمن حيث المضمون تشكل ثيمة الحب نقطة تقاطع بينهما، رغم اختلافهما في المكان (البلد والقارة)، والزمان ما بين القرن الثالث عشر الميلادي، وبداية الألفية الثالثة، وتباينهما في أسلوب الحياة، الذي يعرضه كل متن حكائي؛ فالقصة البؤرة تقوم أحداثها على علاقة حب متينة، تكاد تبدو أسطورية التشكيل بين شمس الدين التبريزي، وجلال الدين الرومي، بينما القصة الإطار؛ تتأسس على مسارين متعارضين: علاقة الحب التي نشأت بين إيلا وعزيز زهارا، مؤلف رواية (تجذيف عذب)، التي تكلفت إيلا بقراءتها لإحدى دور النشر، في مقابل انعدام الإحساس بالحب من جهتها، نحو زوجها الذي دامت علاقتها به عشرين سنة، وفي كليهما؛ تبدو قواعد العشق الأربعون، التي عني شمس الدين بتعليمها لجلال الدين، خيطاً ناظماً تجمع حولها قلبا إيلا وعزيز، في الرواية الإطار، وغدت سراج الأنفاس المشتركة بينهما، والتي بدأت هامسة لتغدو علاقة علنية، رسمت خيارات إيلا حين اتخذت قرارها بالرحيل، وإحداث قطيعة نهائية مع حياتها الماضية.

أما من حيث الشكل، فيتجسد الربط بين القصتين في تداخل الشخصيات، حيث سيمتد حضور عزيز زاهارا، باعتباره كاتب الرواية (البؤرة)، ليصبح شخصية رئيسة في القصة الإطار، من خلال علاقته بإيلا وتأثيره القوي في مسار الأحداث، كما أن علاقة شمس الدين وجلال الدين، وما استتبعها من أحداث، كانت موضوع نقاش مستفيض بين إيلا وعزيز، جعلهما شخصيتين حاضرتين، ترسمان معالم الأحداث برغم غيابهما. ومن جانب آخر؛ يمكن اعتبار شخصيات القصة الإطار (إيلا وعزيز تحديداً)، امتداداً لقصة شمس الدين، التي حدثت قبل أزيد من سبعة قرون خلت، امتداداً على مستوى الإيمان بقواعد العشق، وامتداداً في المكان، حين أنهى الحبيبان حياتهما المشتركة بقونية، المكان الذي شهد أحداث علاقة شمس الدين بجلال الدين، ومقتله ومدفنه، الذي بقي مزاراً لمريديه عبر العالم. وهكذا؛ يجد القارئ نفسه أمام قصتين في متن حكائي واحد مندمج، تتوحد فيه الأنفاس والأحداث، وتتداخل الشخصيات والأمكنة والأزمنة، ويمتد فيه الماضي إلى الحاضر، لتصبح التجربة الإنسانية واحدةً وكلاً مندمجاً، يحكمها قانون واحد: قانون الحب وقواعده.

تتوزع الرواية عبر خمسة أقسام، وكل قسم يتضمن فصولاً؛ جاءت فصول القصة الإطار جميعها تحمل عنواناً واحداً (إيلا)، مقروناً بالمكان (نورثهامبتون)، وبتواريخ متعاقبة من السنة نفسها (٢٠٠٨م)؛ وإذا كان سارد خارجي غير مشارك في الأحداث، هو من تكفل بعملية السرد في القصة الإطار، فإن الكاتبة أوكلت هذه المهمة إلى الشخصيات في القصة البؤرة، حيث جاءت الفصول تحمل عناوين بأسمائها، مقرونة أيضاً بتواريخ متعاقبة وأمكنة متباينة، شكلت فضاء للأحداث، بمعنى أن كل فصل معنون بشخصية من شخصيات القصة، يكون السارد فيه هو الشخصية ذاتها، بمعنى أيضاً، أن السارد متعدد، بعدد الشخصيات المشاركة

> **ترجمتها إلى الفرنسية دومينيك ليتوليي تحت عنوان (حبيبي الصوفي)**

> **الرواية تتضمن قصتين إحداهما تعتبر بؤرة السرد والأخرى إطاراً له**



في القصة البؤرة، لكن توكيل مهمة السرد لم يكن عشوائياً، بل تحكمت في غايات مرتبطة بسيرورة الأحداث، حيث لا تتكلف الشخصية، ولا تلعب دور السارد، إلا حين تكون فاعلة في الحدث، والحدث مرتبط بها، والحدث في الآن ذاته، يدخل ضمن البناء الفني للقصة، وتعاقب الأحداث في سيرورتها؛ حيث أوكلتْ مهمة سرد الأحداث، إلى الشخصية التي كانت طرفاً فاعلاً في الأحداث، وبذلك تناوبت الشخصيات على الإمساك بزمام السرد، وتوجيهه لبناء القصة وتناميها.

ويلاحظ أنه لم تستأثر شخصية بعملية السرد استئثاراً مطلقاً، بل كان حضور الشخصيات باعتبارها سارداً حضوراً شبه متوازن، ويبقى شمس الدين، الشخصية الوحيدة التي سجلت حضورها مكلفةً بالسرد، في أقسام الرواية الخمسة جميعها، وهو إجراء من الكاتبة له ما يبرره، على اعتبار أن شمس الدين يشكل الشخصية الرئيسية في النص السردي، برغم تعدد السراد، ومدار الأحداث حاضراً وغائباً؛ وما تباين حجم حضور الشخصيات باعتبارها سارداً، إلا مؤشر على دور هذه الشخصيات في الأحداث، إذ يبدو جلياً أن شمس الدين كان له الدور البارز، وكذا الرومي وزوجته كيرا، ثم كيميا، الطفلة الاستثنائية الموهوبة، التي تكفل الرومي برعايتها، حيث كانت تصاب بالإغماء الدائم، فأرسلت إلى المدرسة بـ(قونية) بتوصية من ناسك عابر؛ وبدرجة أقل حضوراً، يأتي التلميذ المبتدئ وسليمان وعلاءالدين وسلطان ولد وزهرة الصحراء.

إن هذه الصيغة في تسليم دفة السرد إلى الشخصيات بحسب دورها في الأحداث، منحت الرواية دينامية داخلية خاصة، ومنحت الشخصيات فرصة الكشف عن الأحداث، وفق منظورها، ما جعلها فاعلة في الرؤية السردية، وفاعلة في تلاحم الأحداث وتماسك أجزاء القصة؛ ولا غرو أن يؤثر تعدد السراد في عملية التلقي، إذ يجعل سيرورة الأحداث بعيدة عن رتابة السرد النمطي، فيغدو القارئ وكأنه أمام مسْرحةٍ لأحداث الرواية، بشكل واضح وجلي، دون سقوط الكاتبة في متاهة تكسير بنية السرد، مادام سارد الفصل من الرواية هو نفسه عنوانه؛ لتتناسل الأحداث وتتنامى بانسيابية، تحاكي انسياب خطاب الرواية الممتع والمشوق في آن.

وهكذا، نكون قد وقفنا على ميزتين أساسيتين في رواية (قواعد العشق الأربعون)، للروائية التركية إليف شافاق، مهما اختلفت عناوين معادلاتها في اللغات التي نقلتْ إليها؛ حيث شكل السرد المتناوب بخيط ناظم منتظم، بين قصتين مختلفتين أحداثاً وشخصيات، وزماناً ومكاناً، ميزتها الأولى؛ بينما شكل توكيل مهمة السرد في القصة البؤرة (تجذيف عذب) للشخصيات، بحسب رؤيتها ومنظورها للأحداث، ودورها وفاعليتها في بنائها وتناميها، ميزة الرواية الثانية؛ ولكليهما أثر في امتداد الرواية، الذي لا يمكن التسليم إلا بكونه امتداداً يحقق متعة التلقي، ويجعل قراءة الرواية جلسة مريحة، خالية من التشنجات النفسية والذهنية، برغم زخم أحداثها وعمق دلالات خطابها.



خالد الجبيلي



محمد درويش



شخصياتها طرف فاعل في الأحداث

خالد الجبيلي ومحمد درويش قدما ترجمة الرواية إلى العربية بعنوان (قواعد العشق الأربعون)



إبراهيم الكراوي

الروائية فاتحة مرشيد وأسئلة العصر

تعتبر رواية (نقطة الانحدار) للكاتبة فاتحة مرشيد، نصاً يحاول أن يتمثل أسئلة العصر، انطلاقاً من زاوية سوسيولوجية، تجعلنا نتحدث عن مرجعيات متعددة، تساير التعدد الذي يسم الواقع ذاته.

إذا كانت بنية (نقطة الانحدار) علامة تفكك العلاقة بين الأنا والآخر، المركز والهامش، الفرد والجماعة، فإنها بالمقابل، رواية تقلب المعادلة المألوفة في السرد العربي، من حيث تمثيل المركز والهامش، على صعيد جغرافيا التفكير النقدي.

تحاول الرواية تجاوز التمثل التقليدي للمركز والهامش، ضمن الأدبيات الثقافية الراهنة، انطلاقاً من سردية تحفر فيما وراء عولمة، تتمرد على الحدود والخصوصيات الحميمية الإنسانية، ليصبح المركز ذاته فضاء للهامش، والهامش مركزاً، من حيث تمثيل القيم الإنسانية، وتمثل سوسيولوجيا الشخوص الإنسانية، وهو ما يفسر موقع ومنظور السارد الرحالة، الذي ينطلق في رحلة استكشاف العالم الراهن، انطلاقاً من سبر أغوار حدود معادلة الهامش والمركز.

يعيد السارد، الذي يروي بضمير الغائب صياغة سؤال الهجرة بين الأنا والآخر، الطبيعة والثقافة في بعدها الكوني/الإنساني، انطلاقاً من تمثل المركز والهامش، الفرد والجماعة. ومن ثم، تطرح الرواية سؤالاً سوسيولوجياً يرتبط بقيم الهجرة والسفر، في ظل عالم يعيش تحت ضغوطات كل من العولمة وما بعد كورونا، وما يترتب عليه من تدمير للأنا وللثقافة والأنساق الثقافية. فالسارد يدخل منذ خطاب البداية، وإلى غاية السطور الأخيرة التي توقع خطاب النهاية، في لعبة ماكرة تروم تعرية المركز، ومن خلاله تشريح بنية الأنا، بوصفها مكوناً ثقافياً، ومن خلالها تتمظهر أسئلة سوسيولوجيا تعيد اكتشاف سؤال القيم، بين التمثل التراجيدي والنسق الثقافي. فنحن أمام إعادة قراءة (مكر الصورة)، حيث (تتكلف الكتابة بصناعة خريطة، يحتل فيها المركز الغرب؛ مكانة القداسة والهامش مكانة الدناسة).

في هذا الإطار، تُمثل الرحلة الآلية الخطابية السردية، التي تعري هذا التناقض الوجودي الذي يسم المركز والهامش، الأنا والآخر، كاشفة مجموعة من الأنساق الثقافية، كما يتجلى من خلال الذكورة والأنوثة، الكوني والخصوصي.

فرحلة كل من شخصيتي (حميد)، و(الغالي) تؤسسان لمحكي روائي يتمثل بوصفه (نصاً مفتوحاً، لا يمكنه أن يتسيج في خانة محددة، تجنسه بصفة معينة تضيق من تحرره واتساعه، وانتشاره الضروري على حقول أخرى. ولهذا فإن القول بنصيتها هو انفتاح على دينامية الرحلة، وعلى خطاباتها المستندة إلى طرفي الذات والآخر). ولذا، تخترق جسد النص الروائي أجناس وخطابات متعددة، كرسائل الغالي وجوردن، والأغنية الشعبية التي تنسج سردية الذات وحكاية المعيش.

> التبئير الداخلي على شخصيات الرواية يعتبر حافزاً على توليد مسارات حكائية وشخصيات أخرى

يضعنا السارد ضمن عالم يعيد الاحتفاء بالمحكي والذوات، أمام محتمل الواقع، برغم

ما يمكن أن توحي به الأفضية والعلائق بين الشخوص، من إمكانيات للأخذ بمنطق التفسير وحصر المعنى في مرجعية شخوص الرحلة. ويمثل العنوان ذاته أفقاً يحمل الكثير من التوجسات وملامح المكر، الذي يمكن أن يعتري فعل القراءة. وهذا ما جعل جيرار جينيت يصفه بأنه تردد بين الداخل والخارج.

يمثل العنوان إذاً، فضاء لتجسيد الصراع بين الواقع والمتخيل، المحدد واللا محدد، الأنا الخصوصي والآخر الكوني. فضاء انصهار الشخوص والأزمنة التراجيدية والبحث عن الزمن الضائع. فالعنوان يظهر بوصفه محدداً لهذا الانتقال، من المركز إلى الهامش ومن الهامش الى المركز. بيد أن مرجعية مكون (النقطة) ستحيلنا إلى فعل الانطلاق ومختلف الوقائع التراجيدية التي تنسج تفاصيله، وتمثل الرحلة بوصفها سردية تنسج روائية النص، وتحكي شعرية الانحدار، بوصفها جرحاً يسم الذوات ويؤسس للذاكرة.

وإذا كانت (النقطة) تحيل على محدد في الخارج، متمثلاً في المرجع الواقعي، فإن الانحدار علامة ثانية تنزاح بالمحدد في الخارج المرجعي، وتلقي بنا في أعماق الداخل وما يحفل به من هواجس وصدمات، تولد فعلاً اللانهاية وتولد تخييل الواقع السردي، وهو ما سيكشف عنه نسق الشخوص.

ينزاح فعل الحركة المولد للسرد، على صعيد الجنس الأدبي، إلى تمثل مرجعية أخرى متمثلة في موضوعة (الرحلي) كما سيأتي تفصيله، من خلال مقاربة آليات الخطاب السردي، وجماليات التلفظ الموسوم بتعدد الأصوات.

ويكاد هاجس (الرحلي) يهيمن على سردية الخطاب الروائي، بل إن الوظيفة المهيمنة إذا استعرنا مفهوم (رومان ياكبسون)، لتكاد تقترب من الرحلة بوصفها خطاباً مهيمناً ومكوناً روائياً يشتغل على بنية السرد الروائي، كاشفاً في الآن ذاته التبئير الداخلي على الشخوص، والرؤية للعالم، وهذا ما يوحي به المكون البنيوي الأول للعنوان (نقطة الانطلاق)، بوصفها تستدعي رمزية الفشل في الوصول، وهذا ما يكشف عنه التمفصل الدلالي المزدوج بين فعل الوصول إلى الفضاء (أمريكا) الغرب، وبين رمزية الوصول المحكوم بالفشل والانحدار، وفشل تحقيق البرنامج السردي، وكأننا أمام تطلعات جيل يبحث عن الذات.

غير أن الفضاء المبأر في الخطاب (الرحلي)، لا يرتبط فقط بالمكان، كما نستشف من خلال المدن الأمريكية، بوصفها العامل المولد للتوتر بين المركز والهامش، ولكن يتمثل من خلال علاقته بالموقع الثقافي، الذي يُجسد الصراع بين الأنساق الثقافية والاجتماعية، مما يجعل الشخوص ترسم لنا مساراً سردياً آخر يرتبط بسوسيولوجيا القيم، وسؤال الراهن، والتحولات التي تمثل سؤالاً يرتبط بزمن كورونا وما بعد كورونا.

يمثل فعل انطلاق الرحلة حافزاً مزدوجاً على ولادة المحكي الروائي، وفي الوقت نفسه انطلاق الواقعة الروائية، أي رحلة البحث عن الصديق الوفي الغالي عالم الرياضيات، بتكليف من شخصية الحاج البرادعي، مما سيكشف نمو البرنامج السردي، ويضعنا في قلب ثنائيات تكشف أنساقاً متباينة أبرزها المركز/ الهامش، الأنا / الآخر، الذكورة / الأنوثة، بيد أن فشل البرنامج السردي المبني على رغبة إقناع (الغالي) بالعودة، بعد أن فشل في بناء حياة جديدة بأمريكا، سيعجل بعودة السارد (حميد) إلى أرض الوطن المغرب؛ حيث سيبدأ برنامجاً سردياً جديداً، يكشف انبعاث العلاقة الحميمة بين حميد وحليمة.

ويكشف كلاً من بنيتي الانطلاق والوصول عن رمزية الانحدار والانبعاث، من حيث ارتباطهما بالذوات الإنسانية، وتوليد المسار التصوري السردي، انطلاقاً من تمثيل وقائع تكشف نسق الشخوص، ومن خلال مكون الوصف والبنية العميقة المتمثلة في علاقة الشرق بالغرب.

يمثل التبئير الداخلي على شخصية (الغالي) مكوناً نسقياً يشتغل على الحفر في بنية التمثل الرحلي، وما يرتبط بها من إنتاج لثنائيات تعري واقع العالم الجديد، ومختلف تناقضاته. بل إن التبئير الداخلي على هذه الشخصية يتمثل بوصفه حافزاً على توليد مسارات حكائية، ترتبط بشخوص الهامش، التي تقع في المرتبة الثانية، من حيث موقعها في التبئير. وهكذا تحفر (نقطة الانحدار) في ثنائية المركز والهامش، متوغلة في الذوات الإنسانية بكل ترسباتها السيكولوجية والثقافية.

تحاول الروائية تمثُّل أسئلة العصر وقلب المعادلة المألوفة في السرد العربي

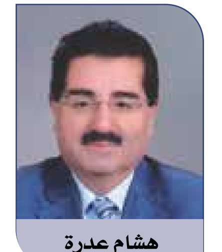
سردية تحفر فيما وراء عولمة يصبح المركز ذاته فضاء الهامش والعكس صحيح

تطرح الروائية أسئلة وجودية حول قيم السفر والهجرة



لقبوه بذاكرة حماة الأدبية

عدنان قيطاز.. عزف الشعر على أوتار الحياة


هشام عدرة

فقدت الأوساط الأدبية في الأسابيع الأخيرة الشاعر السوري عدنان قيطاز، حيث توفي في مسقط رأسه مدينة حماة وسط سوريا، عن عمر تجاوز الـ(٨٦) عاماً، بعد أن قدّم للمكتبة العربية العديد من الدواوين الشعرية، التي تنتمي إلى الأسلوب الكلاسيكي العمودي في الشعر العربي، كذلك قدّم العديد من كتب الدراسات الأدبية والتاريخية، خاصة حول أدب وتاريخ الشاعر الشهير أسامة بن منقذ، الذي اشتهر في العصر الأيوبي.

وأخذ من قلعة شيزر القريبة من مدينة حماة سكناً له، ومن منطقة شيزر إمارة لأسرته (آل منقذ)، كما كانت له دراسات عديدة في تاريخ مدينة حماة، حيث أصدر آخر كتبه قبل سنتين وهو كتاب (أوراق من تاريخ حماة)، تضمن بانوراما متنوعة عن دور المؤسسات الحموية في عصر النهضة، والعاصي والنواعير وما جادت به قريحة الشعراء، وكتب التراث والصحافة في حماة، وألفية ابن مالك وملوك حماة الأيوبيين، ونسبهم وخص أبا الفداء ملك حماة، الذي سميت حماة باسمه، بملف خاص في كتابه المذكور وقد أطلق النقاد على الراحل (قيطاز) لقب (ذاكرة حماة الأدبية).

ومن كتب (قيطاز) الشعرية والبحثية والأدبية هناك (اللهب الأخضر- ١٩٧٨م)، و(في ملكوت الحب- ١٩٩٤م)، و(معارج الروح)، و(أنا والشعر)، و(قرأت وكتبت)، و(أسفار ابن أيوب الحموي) شعر صدر عام (١٩٩٨م)، و(مقامات أبي فراس الحموي)، وكتاب نقدي بعنوان (الشعر والنقد عند العرب)، و(أسامة بن منقذ والجديد من آثاره وأشعاره صدر عام ١٩٩٨م). وكتاب (ديوان وحيد عبود جمع وتقديم صدر عام ١٩٨٦م)، وعبود أحد شعراء مدينة حماة المغمورين الذي توفي سنة (١٩٧٧م). وكان آخر كتبه المطبوعة (من كل سماء غيمة حب)، ويتضمن مقالات متفرقة، ومنها ما يخص تاريخ مدينة حماة، والذي أشرف على كل مراحل طباعته، ولكن صدر بشكله النهائي بعد وفاته.

والشاعر(قيطاز) عضو في اتحاد الكتّاب العرب، وكان قد حدثني في أكثر من مناسبة عن زيارته لدولة الامارات، بداية تسعينيات القرن الماضي والاحتفاء به وبشعره، حيث تم تكريمه من قبل النادي الثقافي في الشارقة، كما استضافه اتحاد كتّاب الامارات في أمسية شعرية ألقى فيها نماذجاً من قصائده الشعرية، وقد قدّم الشاعر (قيطاز) قصيدة شعرية تحية للإمارات وأدبائها قال في مطلعها:

حملت من جنّة العاصي ومن بردى
شوق المحبّ.. فهل وفّى بما وعدا
وما الإمارات تزهو في شمائلها
إلا الشآم تهز الشاعر الفردا

وفي الولوج إلى عالم الشاعر قيطاز، نرى أنه في معظم أشعاره يقدّم تجربة خاصة تميزت بجماليات وأحاسيس مرهفة، وشاعرية عذبة، حيث عكست البيئة شفافيتها على أشعاره، فهو ابن العاصي

والنواعير والمدينة الساحرة (حماة مدينة الشعر والشعراء)، التي وِلَدَ بها وعاش طوال سنوات عمره بها (أُعير للتعليم في دولة قطر في مطلع ستينيات القرن الماضي، حيث مكث فيها مدة ثلاث سنوات وتم تكريمه بوصفه واحداً من رواد التعليم فيها)، ليعود بعدها إلى مدينته حماة رافضاً الارتحال عنها نحو العاصمة دمشق أو أي مدينة أخرى، (باستثناء عمله في التدريس لمدة سنتين في مدينة حلب بداية السبعينيات)، وقد كرّمه مجلس مدينة حماة، حيث قدّم له (وشاح الوفاء)، كما كان للراحل مبادرة ثقافية جميلة فقد قدّم قسماً من مكتبته هدية لكلية الآداب بجامعة حماة، ضمت (٥٠٠) كتاب من مختلف الأنواع والأجناس الأدبية والتاريخية والثقافية والفلسفية وغيرها، ليستفيد منها طلاب الكلية.

في قصائد (قيطاز) نجد التنوع والموجات العديدة، فهو يعزف كشاعر على وتر به كل ألوان الحياة في انسجام داخلي مع نفسه، ملتزماً قناعاته الفكرية، ولكن من غير إلزام فنجد المرأة والوطن وهموم الأمة العربية تشكل المصدر الأساسي الذي استمد منه كل ما يعينه على كتابة النص الشعري، فغلب الطابع الوجداني على قصائده الشعرية التي تنتمي بمعظمها للشعر العمودي، مع كتابته أيضاً لشعر التفعيلة كما في قصيدته (وجهك المستبد)، وفي كتابه (سلاف وقطاف من كروم البيان) الصادر عن دار (بعل) بدمشق، يلخص الشاعر (قيطاز) مدرسته وأسلوبه الشعري قائلاً:

من كروم البيان هذا السلاف
ومن الجنتين هذا القطاف
فيه ما فيه من محاسن شتّى
وأفانين كلها ألطاف
إنه وحده خضمّ المعاني
وهو عندي الشراع والمجذاف

لقد كان الشاعر (قيطاز) مدافعاً عن القصيدة العمودية، والتي تحمل الموسيقا والقافية والوزن، وسألته في أحد لقاءاتي معه عن الاتهامات التي تطال القصيدة الكلاسيكية العمودية، من أنها أصبحت في عصرنا الحالي مكرورة وأفقية، فأجابني بهدوئه المعهود وبقرائن وأدلة تاريخية قائلا: هذا الاتهام قديم وبعض الشعراء يعترفون بظاهرة التكرار، حتى إن عنترة العبسي يبدأ معلقته الشهيرة بقوله: (هل غادر الشعراء من متردم)، وشاعر آخر يقول مصرّحاً: (ما نرانا نقول إلا معاداً) والحقيقة، برأي الشاعر قيطاز، إن المعاني والألفاظ وهي من صورة العمل الفني نهبٌ للشعراء جميعاً، والتفاضل فيما بينهم إنما يكون في كيفية التناول وصياغة الحدث الشعري وطريقة بناء مادته..

وبرأي (قيطاز)، فإن الشاعر المبدع هو الذي يفتق من تجربته الموحية كل ما هو جديد ومبتكر، ويجعل من حركة الألفاظ ودفء معانيها نبضاً حيّاً قادراً على إيجاد نوع من التواصل بين الشاعر والمتلقي، ويرى (قيطاز) هنا أن أمير الشعراء أحمد شوقي لخّص في مطلع القرن العشرين حقيقة الشعر الجميل بقوله:

وما الشعر إلاّ الجميل الأصيل
إذا خالط النفس أوحى لها

ومن هنا استمد (قيطاز) خصوصيته الشعرية فيقول: أنا شاعر له خصوصيته في مدينة صغيرة قديمة عريقة في أصالتها، كما هي عريقة في نضالها وجمالها، ومن الطبيعي أن أكون من شعراء الأصالة والعمود الشعري الذين عرفتهم مدينة حماة في قديمها وحديثها، حيث تنعكس على مرآة شعري قيم هذه المدينة وشيمها، غير أني بحكم اطلاعي المستمر وثقافتي القديمة والحديثة لا أتعصب إلى شكل من أشكال القصيدة، وأقرأ من الشعر كل ما هو جميل وبديع، سواء أكان هذا الشعر ينتمي إلى شعر الأصالة أم الحداثة، وأستطيع بحاستي الفنية أن أميّز ما هو جدير بالإعجاب من غيره؟!.. ولذلك يرى قيطاز أن مقومات الشعر الجيد هي في توافر شرطين اثنين: أولهما مادة الشعر وتتمثل بالفكرة، وهي نتاج الإدراك السامي والخيال الباعث على الدهشة والإثارة، والعاطفة التي تملأ جنبات النص وتشيع فيه دفء الحياة، ومن هنا كان الصدق الفني من أبرز مقومات الشعر. وثانيهما: الصورة التي تضم كل ما هو جديد ومفيد في بناء مادة الشعر، ويدخل ضمن إطار الصورة الوسائل المساعدة على إبراز المضمون الشعري في أبهى حلّة وأسمى بيان.. ولعلّ أهم هذه الوسائل، حسب رأي (قيطاز)، اللغة والموسيقا، فإذا توافرت في النص الشعري جماليات المبنى والمعنى كان عملاً جيداً، والشعر الهابط لا يخفى على الناقد البصير.

لقد ارتبط الراحل (قيطاز) بعلاقات واسعة مع عدد من الشعراء والأدباء العرب، ومنهم الشاعر العراقي (أحمد الصافي النجفي) الذي زاره في منزله بمدينة حماة واستضافه (قيطاز) ستة أيام، كما كان بينه وبين عدد من الشعراء مساجلات شعرية أمثال العراقي وليد الأعظمي، والسوريين: علي دمر، وسعيد قندقجي، وأنور الجندي وآخرين غيرهم.


وليد الأعظمي - أحمد الصافي النجفي


أنور الجندي


سعيد قندقجي

تميز شعره بجماليات وأحاسيس مرهفة عكست البيئة وشفافيتها

كرم في الشارقة من قبل النادي الثقافي العربي واتحاد كتاب الإمارات





من مؤلفاته



د. حاتم الفطناسي

من وظائف الرمز في الشعر الحديث

سعى روّاد الأدب العربي الحديث منذ بدايات القرن، إلى بناء تصوّرات جديدة لمفهوم الأدب وخصائصه وأجناسه، وإلى صياغة أجهزة نقديّة مستحدثة، تروم إدراك الشعريّة والأدبيّة عبر القيام بعمليّتين، استثمروا في الأولى منتجات العقل البشريّ عامّة والغربيّ بالخصوص، استثمروا الدّرس اللّساني وتقنيات الخطابات في البحوث الفلسفيّة، ووسائل الأسلوبيّة وتنظيرات الأجناس الأدبيّة، وفُتِن المعاصرون منهم بمقولات التفكيكيّة وتاريخ الأفكار، وغيرها من منجزات الآخر.

أمّا العمليّة الثّانية، فقد عادوا فيها إلى تراثهم يقلّبونه، وإلى نصوصهم ينظرون فيها بقدر ما تفطّن إليه (الآخرُ) من مظاهر الجدّة والحداثة.

لقد جعلتهم عمليّةُ العودة إلى التّراث وتعيين بُره الصّحو فيه، يستثمرون موارد أخرى تراثيّة، تراوح حضورُها في النّصوص بين التلفيق والتّسطيح ومجرّد التّزيين، وبين السّبك والصّهر والنّسيج الدّقيق، كان التّراوح بين التّوظيف الخلاّق المثمر والحضور الباهت السّلبي.

في الشّعر، تبدّلت النّظرة إلى المفهوم وتغيّرت الأوزان والإيقاعات، وغابت الأغراض والموضوعات القديمة، فإذا بشعرٍ جديدٍ نثري ينْسلُ من شعر العمود في لغة جديدة، مشحونة بمداليل أخرى طافحة بمعان بكر، بحسَب تغيُّر الصّناعة وآليّات النّظر، ودخول مفاهيم جديدة كالرّؤيا والحلم والإيقاع الدّاخلي والإشراق وغيرها. لقد أسّست هذه المفاهيم ما يُسمّى بالحداثة الشعريّة، فإذا بشعر جديد مقدود بشتّى الأدوات الفنّيّة، مزرُود من خلاصة مرجعيّات مختلفة وبواسطة مجموعة من الرّموز، وخاصّة الرّموز الصوفيّة التي سنحاول تعيينَ حضورها، واستجلاء آليّات وكيفيّات اندراجها في نصوص الأدب العربي الحديث شعراً ورؤية ونقداً، ساعين إلى إظهار الخلفيّة الفكريّة الدّاعية إليها، وإلى استنتاج الغائيّات والوظائف التي تنهض بها.

إنّ المتأمّل في نصوص الأدب العربي الحديث، يلحظ دون عناء الاحتفاء بنصوص التصوّف والمتصوّفة، بمصطلحاتهم ومفاهيمهم وتصوّراتهم، ممّا أدّى إلى تشكّلِ ظاهرة أدبيّة برمّتها، وبروز مرجعيّة فكريّة (استيتقيّة) جماليّة، غدت دارجة وتقليداً وسنّة من سنن الأدب في الشّعر، نماذجُ الاستدلال عديدة من عبدالوهاب البياتي وصلاح عبد الصّبور، وبعض قصائد نزار قبّاني، ومحمّد بنّيس، وأحمد الشهاوي، ونزيه أبو عفش، والمنصف الوهايبي، وغيرهم... وتراكمت في نصوصهم مستويات الحضور وتفاوتت وتنوّعت في اللّغة، باعتبارها حمّالة معان، لا تصف بل تخلق. لقد سعت لغة الشّعر الحديث إلى الإباق من طوق علاقات التّطابق بين المداليل والدّوال، وإلى خلق عوالم لا تتأتّى للغة النّثر، عوالم سبيلُها الرّمز وكثافة المعنى وكفاءة الإشارة وانسجام المتناقضات، فإذا بالقصائد تحفل برموز المتصوّفة في قصائد البياتي: الحلاّج، الخضر، رابعة، ابن عربي، وغيرهم، وفي قصائد أخرى، يتعمّق الحضور ويتنوّع بين الحضور اللّفظي (النّفري، البسطامي، الحلاّج، الحضرة...)، والحضور التّقني، باستبطان لغة التصوّف وإجراء آليّاته ومختلف العمليّات الفنّيّة التي تتمثل في التوحيد بين المتناقضات، واقتحام مجالات شعوريّة جديدة وتوظيف اللاّشعور ورفض منطق السببيّة والحتميّة. كلّ ذلك يمكِّن الشاعر الحديث من اتّباع خطّة في كتابة القصيدة، تتنوّع من قصيدة الومضة والإشراقة، إلى قصيدة تتدرّج من تتالٍ هادئ إلى ذَرْوة متشنّجة، تتشنّج فيها اللّغة ويبلغ فيها النصّ سِدْرة المنتهى، أي نقطةَ الشعريّة ومركزَها، تماماً كأحوال الصوفيّين وتدرُّجِهم في هرَم المعرفة، وإشراقات النّفس ومراتب الحبور بتجلّي المحبوب. فإذا بالقصائد تيّاهة بهذه المرجعيّة تظهر بالأسماء والرموز، وتدقّ بما لا يمكن ردُّه إليها إلاّ بالمعرفة والتعمّق.

لقد استبطن بعضهم التجربة وذوّب المرجعيّة تذويباً، صهرَها في تجربة ذاته ونسيج لغته.

أحياناً، لا نعثر على أسماء أعلام

الصوفيّة ولا مصطلحاتهم، إنّما الحاضر اللافت للانتباه أثيريّةُ الصّور وجمعُها بين عوالم المرئي واللاّمرئي، الغيب والشّهادة، الاستيهام والعقل، الضّوء والظّلام، الحلم والواقع، التعدّد والوحدة. وأحياناً أخرى، تبدو بنيةُ النصّ الصّوفي في الضّمائر، في تلك الحوارات التي يجريها الشاعر مع نفسه ومع اللّغة.

مقابل هذا الفريق من الشّعراء – الذي مثّلنا له بعجالة – يحتشد فريقٌ آخر، يجمع الرّموز الصوفيّة ويراكمها، دون فهم لأبعادها وخصائصها ووظائفها، ويعتبرها مجرّد دُرْجَة ومَحْضَ تجميل، فإذا ما يُسمّى (قصائد) نثرٌ باهتٌ، لا تصوير فيه ولا تمثيل، إلاّ ما تعوّدته الذائقة فمجّته.

هناك من نوّع هذه المرجعيّات والبيئات والفترات صهراً وتذويباً، وعاد إلى المرجعيّة الصوفيّة يستلهم منها ويستدعيها عبر رموزها وإشاراتها.

لقد غيّر النقّادُ المعاصرون النّقد القديم، وصنعوا جهازهم المفهومي، بالاعتماد على تعريف جديد لشعر يَنْبُو به عن أن يكون مجرّد حِلْيَة، أو لعب بالكلام أو إطراب لا وظيفة له، وعَلَّقُوا بالشّعر الفكرَ، فإذا بالقصيدة في مفهومها الجديد رؤيا، حلم طافح، وجود أنطولوجيّ متحقّق دوماً، نظرةٌ إلى العالَم متوهّجة، توق إلى الكون والاتّحاد بعناصره عبر اللّغة والإيقاع، فبحثوا في علاقة الكلمات بالأشياء، بالمنطق، بالمقايسة، بحثوا في توليفات الكلام ووحداته، حتّى لكأنّ عناصرَه من عناصرِ الواقع.

لقد حدّد الدّارسون بعض الخاصيّات أهمّها: اللاّموصوفيّة والمعرفيّة والموقوتيّة والانفعاليّة، وهي حالات ينتج عنها شعور بالانخطاف، وبالوقوع تحت سيطرة قوى عليا لا مرئيّة.

نتيجةَ هذه الخصائص مجتمعة، اتّخذ الأدب الحديث المرجعيّة الصوفيّة مرجعيّة وظيفيّة له، عاد إليها لأنّ جوهرها من جوهره، وآلاتها آلاتُه، فإذا بالرّمز أهمّ تقنية من تقنياته، لما له من طاقات وكفاءات ووظائف. والطّريقُ إلى الرّمز هو المجاز، ومن ثمّ الاستعارة الّتي يعرّفها جاكبسون بقوله: الاستعارة تخترق الحدود التي تقيمها التصنيفات والأنواع، وهي الطّريقة التي تشكّل بها المجالات الدّلاليّة.

فينتصبُ الخطاب المجازي ضديداً لخطاب الحقيقة، بإقامة علاقات جديدة، بين ما هو متناقض منفصل في الإلف والعادة.

وللرّمز خصائص، بوّأته بأن يكون سِمَةَ الخطاب الصوفي، الذي غدا مرجعيّة الخطاب الأدبي، فهو منتزَعٌ من عالَم الكون المحسوس، وهو متّصل بعالم الأحلام، بالإبداع والإنشاء، وهو مؤلّف جامع بين مناطق مختلفة، وهو كونيّ متعدّد الدّلالات، وهو متّصل بعالم المعرفة (الرّموز الفلسفيّة، التّعليم بواسطة الرمز، الطّقوس)، وهو متّصل بعالم الوجود والشهود.

كما أن للرمز وظائف عديدة، منها الوظيفة الاستكشافيّة، يُمكّن الرّمز من إدراك علاقات لا يمكن للعقل أن يحلّلها، لأنّها تتمّ بالحدس؛ فطبيعته الجامعة تؤهّله لأن يقوم بالوساطة بين مختلف العوالم، والوظيفة التعليميّة، بواسطتها يتمّ تقريب المفهوم وتبسيطه، والوظيفة التوحيديّة، يمثل فيها الرمزُ رأسمال الجماعة الرّمزي، ويمكّنهم من التّضامن الاجتماعي المنطقي، بذلك يغدُو الرّمز آلة من آلاتِ المعرفة وسبيلاً من سُبل الإبداع.

وبما أنّ الشّعر سعي إلى اجتراح كينونة أخرى، وإلى اجتياح مناطق قصيّة، فكراً وأسلوب كتابة، فإنّه لا غرابة أن يجنح إلى المرجعيّة الصوفيّة، ليستلهم من طاقات وسائلها طاقاته، ومن إطلاقيّة عوالمها عوالمَه، يوظّفها توظيفاً يخدمه فنّياً وبراغماتيّاً، فالحلاّج مثلاً، يعتبر من أكثر الرّموز الصوفيّة حضوراً في الشّعر العربي الحديث، ممّا يجعله دالاً على (عذابات) الشّاعر المثقّف، في وطن يرزح تحت إكراهات الواقع.

ففي الرّموز تصعيد للواقع، مِرْقاةٌ لنقده وتجريح عيوبه وتمريرِ مختلف الرُّؤى في نسيجه، باختزال كبير، نلاحظ أنّ الأدب العربيّ الحديث وخاصّة الشّعر، سعى إلى توظيف هذه المرجعيّة فكريّاً وفنّياً، فنهضت بوظيفتيْ التعتيق والتهجين، ومن التخلُّص من قيد الجنس، قصْدَ الوصول إلى (التّحديث) عبر التجريب والتنويع.

هكذا اتّصلت نظريّة المعرفة بنظريّة الأدب، وهكذا انتصب المفهوم الجديد للأدب باعتباره معرفة وعرفاناً، تأمّلاً في الوجود وتمتّعاً بلحظاته الناشزة، عبر آليّات مشتركة بين النظريّتين، نقصد التّخييل والتّأويل والتّرميز.

سعى الأدب العربي الحديث إلى بناء تصورات جديدة لمفهوم الأدب وخصائصه وأجناسه

رواد الأدب الحديث استثمروا منتجات العقل البشري عامة والغربي خاصة

نهلوا من تراثهم مع مواكبة مظاهر الجدة والحداثة

الطريق إلى الرمز عبر المجاز ومن ثم الاستعارة لتشكيل الدلالات

يستلهم ذوات شخصياته من الحلم

طارق إمام.. والسفر عبر الزمن

تعتمد الروايات الـ(ما بعد) حداثية على تقنيات مغايرة، لواقع السرد الموجود بأشكاله وتقنياته التي نعرفها؛ كما يتجاوز الكاتب فكرة السياق الزمني والمكاني، بل والشخصيات، أحياناً، فالزمن يتحول إلى أزمنة متعددة ومتداخلة ومتعانقة ومتقاطعة، بحسب واصفات السرد، وهارمونية الأحداث، أو تقاطعاتها، بما يجعل من الرواية نسقاً موازياً للحياة، أو فناً يستنطق الذات الساردة؛ والذوات الأخرى كذلك.

هالة عبدالهادي

وفي رواية (ماكيت القاهرة) للروائي المصري طارق إمام، نراه يماهينا بفكرة السفر عبر الزمن؛ حيث يماهي بنسيج وهارموني السرد؛ لتتقاطع الأزمنة داخل الرواية التي تقوم تجريبيتها، فيما أرى، على مفارقات إدهاشيه القارئ؛ وتنقلاته عبر الزمن؛ والمستقبل؛ فهو يؤطر للقاهرة، ويستشرف لرؤيتها عام (٢٠٤٥م)، بينما مازال يعيش هو في الزمن الحاضر (٢٠٢٠م)، وكأنه يأخذنا في رحلة (للسفر عبر الزمن)؛ أو أنها رحلة عبر الخيال العلمي الاستشرافي للقاهرة الجديدة، بعد عقدين ونصف العقد، كما يرى، وإن لم يكتف المؤلف بمسروديات الزمن الآتي؛ إلا أنه يعود بنا إلى القاهرة عام (٢٠١١م)؛ والقاهرة الآن، عبر الزمن الأقرب، عام (٢٠٢٠م)؛ ثم يعود إلي عام (٢٠٤٥) وما بعد ذلك؛ وكأنه يريد أن يقول إن الحلم بالتغيير واردٌ؛ ولكن الواقع متقارب عبر أزمنة التاريخ؛ (وما أشبه الليلة بالبارحة)؛ أو أنه يحلم بالتغيير؛ لكنه ليس متأكداً من تحققه وحدوثه؛ حتى بعد أكثر من ثلاثين عاماً كذلك؛ أو أكثر.

إذاً، نحن أمام أربعة أزمنة متقاطعة تختلف في نسج الرؤية؛ فماكيت القاهرة يمكن أن ينسحب عبر فرضيات الواقع، إلى العاصمة الإدارية الجديدة الشاهقة الجميلة؛ التي بناها الرئيس/ عبدالفتاح السيسي الآن، وهذا أقرب الاحتمالات لاختياره العنوان المفارق؛ فالماكيت هو النموذج الذي يريده الكاتب لرؤية القاهرة الفاضلة؛ لذا فهو يؤسس لرؤيويته من خلال حدوتة بسيطة عادية لشباب المستقبل، الذين يريدون أن يؤسسوا بنياناً جديداً للقاهرة الحديثة؛ لتشكل لديه نقطة انطلاقة مركزية؛ لما هو عليه شكل القاهرة الآن؛



وما هو مأمول ومتماهٍ للعاصمة الجديدة، التي تعني التحديث والتغيير، لكل البنى العامة والخاصة للمكان والسكان ؛وشكل وأنماط الحياة كذلك، إذ إن البيوت الجديدة تمثل اعادة هيكلة لصوغ مضامين مدينية حداثية؛ وتغييرات اجتماعية وثقافية واقتصادية وسياسية؛ وتغيرات في البنية الدينامية للشخصية المصرية، التي تفرضها طبيعة التمدين كذلك.

وتعتمد الرواية منذ البداية فكرة الإدهاش؛ وتغايرية وتقاطعات السرد وزمنيته؛ وتخالفيته عن السرد المعهود لشكل الرواية النمطية المعتادة؛ وكذلك على فكرة السفر عبر الزمن، وإن كان هذا الطرح ليس جديداً مطلقاً، فروايات الخيال العلمي تعتمد ذلك منذ الثلاثينات، لكنه يجرب بمخاتلات الفانتازيا؛ حيث يبدأ روايته على طريقة الأفلام البوليسية (الأكشن) والرعب؛ ولقد رأينا ذلك، من خلال مشهدية طفل يقتل والده بإصبعه الذي ألصقه بجبهته وقد تخيل أنه مسدس؛ وبدأ يطلق رصاصات مدوية من فمه: (بوم.. بوم). وكأنه أراد بوحشية؛ أن يُصَدّرَ العنف منذ البداية، أو الصورة النمطية الاجتماعية لعلاقة الأطفال بأولياء أمورهم من جهة؛ وبالواقع المجتمعي لهم؛ أو أنهم الذين وقع عليهم الظلم بفعل التراث والإرث القديم؛ وكأن الطفل يثور علي والده ليجدد رؤيويته غير التقليدية النمطية للواقع؛ أو هو يريد استلاب القارئ منذ البداية،



غلاف الرواية

ليأسره داخل لعبة السرد ومخاتلاته المائزة!!.

كما تُعنى الرواية كذلك بالحديث عن الأمكنة، التي تتصارع داخلها أنماط الحياة؛ وحالة السكان مع شكل التمدين والمدينية؛ يقول: (الأمكنة تَخْلُقُ قاطنيها. إن نشأت نسخةٌ جديدة من بيت، ستنشأ نسخةٌ جديدة من ساكن). وبهذه العبارة البسيطة يضع طارق إمام يده على الجراح؛ حيث تغيير نمط المعيشة هو ما يعيد للمدينية حيويتها؛ كما أن فكرة التغيير هنا قد استقاها من بداية عام (٢٠١١م)؛ والتي نادت بالتغيير واعادة الكرامة الوطنية للشعب المصري؛ ومن بين مطالب العدالة الاجتماعية: القضاء على العشوائيات؛ وتغيير أحوال البسطاء والكادحين؛ وتفتيت الرأسمالية؛ والقضاء على الفساد والاستبداد والغطرسة؛ وغير ذلك. أي أن الحلم بالتغيير؛ هو أول منطلقات الحلم للرواية، التي نشدت التغيير للقاهرة القديمة الحزينة؛ وسكانها البسطاء.

إن المؤلف هنا، يرسم بريشة حاذق منظوره إلى المجتمع ومشكلاته، ويلخصها عبر التكثيف والاختزال والترميز؛ ليقدم لنا واقعاً روائياً سحرياً؛ يتنامى مع هارموني السرد الماتع عبر اللغة التي تشكل جمالية متحققة، بل وعبر السرد الشعري، الذي يتساوق مع مسروديات النص، فنرى صوت الكاتب يتقاطع مع صوت السارد أو الناص؛ فيشتبك الرمزي مع الواقعي، وتتعدد مستويات السرد كذلك، من الحكي إلى الديالوج، ومن المونولوج إلى الكونيّ؛ ومن السياسي إلى الفانتازي، وغير ذلك.

كما يرصد طارق إمام تحولات المجتمع المصري، وأثر الإنسان في المكان؛ والعكس، عبر فانتازيا السرد، حيث تبدأ رواية (ماكيت القاهرة) من لحظة تخييلية، حين يعلن (جاليري الفنون) عام (٢٠٤٥م) عن مشروع فني، يهدف لتشييد عاصمة جديدة للقاهرة قبل (٢٥) عاماً؛ فيشارك شابان وفتاة في رسم وصناعة التصور الهندسي البنائي لـ(الماكيت)، وكأنه يسبق الأحداث أولاً؛ ويخاتلنا (بالسفر عبر الزمن)؛ ثم يعود بنا


طارق إمام

تعتمد روايته (ماكيت القاهرة) على تقنيات مغايرة لواقع السرد الموجود وتقنياته

أزمنة متعددة ومتداخلة ومتقاطعة وهارمونية الأحداث تجعل من الرواية نسقاً موازياً للحياة

مرة أخرى ؛عبر تحقيب الزمن؛ لتتحدد رؤيته الروائية على أربعة محاور زمانية، متقاطعة للقاهرة في أعوام (٢٠١١؛ ٢٠٢٠؛ ٢٠٤٥م)؛ وما بعد ذلك.

ويتجدد الصراع بين الأمكنة، والمدن وذاكراتها وأحداثها وتفاصيلها، بما يمثل مرتكزات لسؤال الهوية والوجود؛ وإحلال الحديث مكان القديم؛ وتباين واختلاط الرؤى، بما يخلط أوراق اللعبة السردية؛ أو هو يحاول (تعمية السرد) وإلباسه قناعاً مغايراً، ليؤطر للصراع الوجودي اليومي داخل المجتمع المديني، فهل نجح الكاتب في إقناعنا بفكرته المتخيلة، لتحل محل مدينته المتخيلة المُشتهاة؟!

لقد سافر المؤلف بالقارئ عبر الزمن والمستقبل؛ ليخرج من مسروديات الواقع النمطي، لاستلهام التعبير عبر المفارقة والتجاوز إلى العالم المنشود، بعد أن بدأت مصر الحديثة (٢٠/٣٠) في التبلور؛ وهو هنا قد هرب من تصوير الواقع، عبر الصورة والظلال والمماهاة بالحلم والتغيير المنشود، ليسجل معطيات التحولات المنشودة للمصريين، بعد أن غيرت الكثير من العادات والتقاليد؛ لذا فقد برع في استنطاق شخصيات الرواية، ليلبسها أقنعة مغايرة لشخصياتها الحقيقية؛ لنشاهد أنفسنا عبر هذه الشخصيات، التي يؤطر لها عن طريق الانتقالات عبر الأزمنة الحاضرة والمستقبلية معاً، لتشييد (يوتوبيا) جديدة لمدينة القاهرة الفاضلة.

ولقد نجح الكاتب في تضمين روايته رؤى تجريبية، عبر لغة سردية مغايرة؛ وحشية؛ غريبة؛ جديدة ومفارقة ومتجاوزة؛ لكنها تعتمد رسم مشهدية الصورة والتشكيل البصري، لخلق عالم فانتازي عبر اللعبة السردية، التي يمارسها في كثير من المواقف، وعلى مدار الرواية بشكل كامل؛ فمنذ البداية يسرد لنا صورة شاب يرى شيئاً لامعاً تحت قدميه؛ فيكتشف أنها عين بشرية يأخذها، ثم يلصقها في (جرافيتي) مرسوم على حائط لوجه بلا عين. ويقيني أن هذا المشاهد لرسومات الجاليري قد ضمنها روايته، ليتماس مع القارئ، حيث شخوص روايته المخاتلة؛ التي ألبسها أقنعة؛ كنوع من تزييف الحقيقة؛ أو جعلها تغير مسمياتها الحقيقية، لتصبح مصدر إدهاش وغرابة طوال الوقت؛ وتلك جوهر تمايزيته السردية؛ وكذلك عبر إحالاته التناصية؛ وعبر مخاتلات السرد الغرائبي في البداية؛ والعادي جداً بعد ذلك.

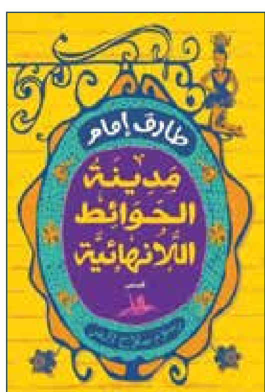
لقد اختار المؤلف ثلاث شخصيات هي (أوريجا) ذلك الشاب المصري، الذي يعيش الحياة برتابتها كما هي؛ مع أنه يعيش في زمن المستقبل؛ وشخصية الفتاة (نود) تلك الفتاة المصرية التي تمثل صورة المرأة المصرية بآلامها ومشاكلها، وعدم استطاعتها التعبير عن نفسها؛ أما (بليباردو)، فهو أحد شباب مصر الذي يمثل جيله؛ فهو الطموح المنكسر؛ حيث بدأ إنساناً حالماً مفعماً بالنشاط والحلم؛ لينتهي به المطاف ليعيش ضريراً، بسبب الصراعات المجتمعية؛ وما لاقاه من أهوال، ثم اتبع تلك الشخصيات بشخصية (مانجا)، التي تمثل (الزمن المستقبلي)؛ أو إنسان القاهرة عام (٢٠٤٥م).

كما تمر الرواية بالأحداث، التي عاشتها مصر والعالم بظهور كورونا (كوفيد ١٩)؛ كما يتعرض لكثير من الأحداث والمشكلات المجتمعية التي نعايشها؛ وكل ذلك يجعل القارئ يتعايش مع أحداث روايته؛ وكأنه يعيش معها واقعه هو؛ الواقع الحالي والمستقبلي معاً.

يرصد الروائي تحولات المجتمع المصري وأثر الإنسان في المكان والعكس عبر فانتازيا السرد

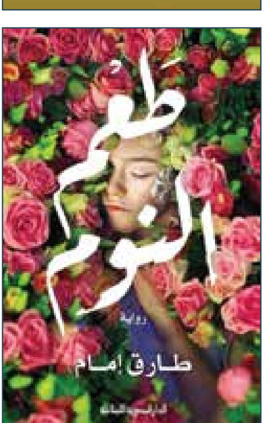
تتكئ الرواية على فكرة الإدهاش وتقاطع الأحداث وزمنيتها وفكرة السفر عبر الزمن











من مؤلفاته

إن الكاتب هنا لم يعد يلقي بالاً إلى مسائل مثل، الصوت الداخلي ، ولا إلى الحبكة والوصف؛ بل تعداها إلى تقنيات الاسترجاع الفني، التي تستخدم تقنيات الفنون البصرية التشكيلية، لإعادة بناء عالم الرواية، عبر التجاوز والحذف والتكثيف والاختزال والتلخيص؛ متخذاً من هارموني الوعي، وربما اللاوعي، تقنية جديدة للخروج من شرنقة الماضي، فالكاتب قد يقدم وجهة نظره من خلال تدفق الأحداث وتتابعها عبر سياقاتها الزمانية والمكانية، وعبر المونولوج الداخلي ، واستبطان أدوار الشخصية، ودائرية الأحداث وتعالقاتها النصية؛ وتضميناتها لأسطورة أو حكاية أو قصة، أو استخدام تقنيات الرواية داخل الرواية، فنرى التقاطع مع رموز وأسماء وأماكن تراثية، أو أماكن حالية شهيرة مثل، ميدان التحرير، شارع محمد محمود، برج القاهرة، وغير ذلك.

وعبر مخاتلات الصورة والقناع، وتقاطعات الحوار بين الشخصيات، التي ترسم وتؤطر لماكيت القاهرة الجديدة؛ نلمح ذلك الصراع والانسحاب من الواقع، عبر اختيار شخصيات الرواية لأسماء مستعارة غريبة عن ذواتهم وشخصياتهم، التي تسكن هذه المدينة القديمة المتجددة؛ والغارقة في تشييد يوتوبيا الكادحين؛ لإعادة الاعتبارية الإنسانية لهم؛ عبر الواقع الجديد المتخيل؛ يقول: (ويغدو الناسُ أشد شبهاً بصور طفولتهم عندما يصبحون عجائز. يسهل التعرف إلى ملامحهم القديمة في الصور، كأن الأطفال يولدون فقط لكي يشيخوا، وفقط في هذه اللحظة، يعرفون أي وجه يمتلكون. كان أوريجا يؤمن بذلك، وقد أشعرته لحظات الصمت، بينما يتأمل (المسز)، أن هذه المرأة كبرت بما يكفي لتعود طفلة).

كما يؤطر الكاتب لفكرة البيوت الورقية الهشة؛ التي تتماهى مع الواقع؛ وكذلك تتقاطع مع تلك التي يبتغيها عبر الماكيت الجديد للقاهرة؛ يقول: (في الطفولة يتساوى بيتٌ من ورق وبيتٌ من الخرسانة، وفقط عندما يكبر الناس، يكتشفون أن البيوت تُصنَع من الموادِّ التي تجعلها قادرةً على حماية نفسها، وليس الدفاع عمَّنْ يقطنونها. فيما كان أقرانه يصنعون مراكب وطائرات، كان هو آخذاً بتشييد بيوت بيضاء تقطعها خطوط الورق المسطَّر، يضع عليه توقيعاً بدائياً، سيظلُّ


طارق إمام في ندوة مع بعض الأدباء


مدينة القاهرة

يطوّره استناداً لأصله الطفولي، حتى يمنحه أخيراً هذه الهيئة؛ أوريجا).

إن طارق إمام في رائعته الروائية (ماكيت القاهرة) يعيد تأسيسية الواقع؛ عبر تخييلات تتقاطع فيها الحقيقة مع الحلم؛ والصورة عبر الظلال؛ والحلم بالمدينة الفاضلة للقاهرة الجديدة الكونية المعاصرة؛ فهل وصل بنا إلى تلك الطريق؟ وهل أعاد لنا الأمر، كقراء، لننظر في المرآة، ونكتشف الواقع المرير للقاهرة التي نعيشها؛ أو للقاهرة المتخيلة كذلك؟

وستظل الرواية تطرح العديد من الرؤى؛ كما أنها محاولة تنشد التجريب عبر الفانتازيا؛ واللغة المجازية الاستعارية الشاعرة؛ التي يشكلها على شكل عرائس من ورق؛ يكلمها طوال الوقت؛ ويكلم ذاته؛ ويستلهم ذواتنا عبر الحلم بالتغيير والحرية؛ وتشييد يوتوبيا جميلة للواقع الإنساني في القاهرة التي تمثل له ولنا؛ المدينة الكونية الفاضلة المنشودة؛ عبر الكون والعالم والحياة.

يؤطر عبر تقاطع الأزمنة داخل الرواية للقاهرة واستشراف رؤيتها عام (٢٠٤٥م)


أنيسة عبود

وجوه.. كما الأيام

مــازال يصعد الـدرج متعباً.. الصيف حار، والمسافات تتربص به، ووسائل النقل جائرة، عنيدة لا تطاوعه؛ لذلك يعتذر عن مجيئه المبكر، كي تتسنى له العودة إلى منتداه، الذي تركه بين يدي بدوي الجبل في اللاذقية. إنه فؤاد غريب.. العلامة الفارقة في ذاكرة البحر الأدبية.

سنوات عشر، وربمـا أكثـر مـرت على رحيله، غير أني أسمعه أحياناً يدق الباب، وهو يتصبب عرقاً وخجلاً، ويهمس بصوت خفيض، معلناً عن قدومه لأمـر أدبــي، أو لتوثيق نص في مجلته الطريفة، التي جمع فيها الغث والسمين من الأدباء ومن سيرهم المركبة، التي يضفي عليها هالة ودهشة وقدسية، مـع أنـهـم لـم يعترفوا بـه كشاعر أو كاتب، على الرغم من صولاته وجولاته لعقود، في الشعر والنثر والأرشفة لمئات السير الذاتية، لكتاب وأدباء يؤطرهم البحر ويجمعهم شاطئه.

فؤاد غريب، الكاتب الفقير المنتمي إلى هوس الكلمة، لم يستطع أن ينتزع موافقة اتحاد الكتاب العرب في سوريا، ولم يأخذ لقب أديب حتى الآن. هو الشاب اللاذقاني الذي جرجر قلبه وحياته حول عتبات الكتاب، في الساحل السوري من اللاذقية حتى طرطوس.

لا يكل ولا يمل من حمل محفظته الجلدية المقشرة، التي يخبئ فيها كنوزه العظيمة، من صور وقصص وقصائد (مهلهلة)، كما كان يخبئ نصف وجهه وعينيه، تحت نظارة بنية سميكة، لا ينزعها إلا نادراً.

لا أدري لماذا شعرت بأنه عليّ أن أكتب عن هذا الرجل الغامض، الذي ذهب مع الأيام، فلم يعد له وجود إلا في ذاكرة مجلته (أعلام الأدب في لاذقية العرب)؛ الرجل الذي جاع ليطبعها ويثبت لنفسه أولاً وللآخرين، بأنه ينتمي إلى قبيلة الكلمة، وإلى عشيرة الأدباء القاسية الجارحة، وأنه يضحي بكل شيء في سبيل الوصول إلى كاتب معين، ليجري معه حواراً، أو يأخذ منه معلومة، أو ينتزع اعترافاً بجهده المضني.. وهو كذلك فعلاً.. حيث كنا نراه يتنقل سيراً على الأقدام من مركز ثقافي إلى آخر، لا يفوت محاضرة ولا ندوة.

كـان يـوزع مجلته الـفـقـيـرة، تصميماً وألواناً وورقاً (أعلام الأدب في لاذقية العرب) مجاناً على الأدبـاء. وكان الأدبـاء يهزؤون بجهده.. مع أننا لو رجعنا اليوم إلى مجلته وتوثيقاته، لوجدنا فيها فائدة كبيرة، لا تقل أهمية عن الدخول إلى (غوغل)، والبحث عن اسم ما، أو قضية معينة.

كان فؤاد غريب يتنقل من بلدة إلى بلدة،

> عشر سنوات مرت على رحيل فؤاد غريب.. العلامة الفارقة في ذاكرة البحر

ومن قرية إلى قرية (كما ذكرت)، باحثاً عن صاحب قصيدة نشرت في جريدة، أو في مجلة، وكان يعمل على تثبيتها وأخذ صورة لكاتبها، حتى لو لم يكتب غيرها أبداً، فهل كان مهووساً؟ أم مصاباً بلوثة الشعر الذي لا شفاء منه؟ أم كان يعاني أمراضاً نفسية أخرى، مضحياً بماله ووقته وشقائه، كي يلتقي الكتاب، ويطرح عليهم مشروعه، علهم يعترفون به وبفضله.. أراد أن يكون حاضراً، حياً في الكلمة وفي ذاكرة اللغة. لم يكن مجيداً لا في الشعر ولا في النثر، لكنه كان يشتري بثمن خبزه الجرائد والمجلات، ليأخذ منها مواد منشورة، ثم يعيد نشرها في مجلته أو كتابه، وقد طبع عدداً لا بأس به من هذه السلسلة، التي كان يحملها بين يديه، ويدور بها بكل الحرص والانبهار، وكأنها كنزه الوحيد.

لم يكن يهدأ أبداً، أو يتعب من السفر بين المحافظات، حتى إنه وصل في التحري والبحث عن الأدباء، إلى طرابلس لبنان. فكان يقص علينا حكاية سفره، وأسماء الذين استقبلوه وقدروا جهده. كان يبتسم كطفل حين نقدم له القهوة، وكان عفيف النفس، على الرغم من فقره وسوء أحواله، مع ذلك لم يكتفِ بنشر وطباعة سير الكتاب وبعض منجزاتهم، بل عمل على افتتاح صالون أدبي في بيته المتواضع في اللاذقية، وأطلق عليه اسم صالون (بدوي الجبل)، الشاعر الكبير، كان مخلصاً لهذا الصالون يقيم فيه الندوات، ويدعو بعض الأدباء الصاعدين، والكثير من المهمشين في غابة الأدب، الناقمين والغاضبين على من لا يعترف بهم كمبدعين، لهم وجودهم ولهم ساحتهم المهمة.. فكانوا أشبه بصعاليك (فؤاد غريب). هم ينشدون الشعر وهو يصفق لهم، ويسلمهم تاج الشعر وصولجان الأدب، ويوهمهم بأن مستقبلاً كبيراً ينتظرهم، مع أن الكثيرين منهم لم ينشروا شيئاً بعد فؤاد غريب.

رحل فؤاد غريب، غريباً، لم يسمع به أحد مع أنه صرف عشرات السنوات من عمره، جرياً وراء الأدب والأدباء والورق والحبر، وصرف الكثير من قوت أطفاله وحياته، من أجل رسالة الأدب التي يؤمن بها ويفضلها على أسرته. مات وفي قلبه غصة؛ لأنه لم يحظَ باعتراف أحد على أنه كاتب أو شاعر، فكان يمر مرور الكرام في عتبات الكتاب المعروفين، وكان يتحمل ابتساماتهم الماكرة وغمزاتهم ولمزاتهم، وما كان ليرتدع عن زيارتهم والاتصال بهم وتسجيل أخبارهم في مجلته، ومتابعة أمسياتهم وندواتهم، وهو يتأبط حقيبته ذاتها، ويرتدي نظارته السميكة نفسها؛ فكان خفيف النظر، خفيف الكلام، لطيفاً. وحين كنا نحرجه بالسؤال، ونقول له: أما تعبت يا فؤاد؟

كان يبتسم فقط ولا يرد ببنت شفة.

رحل فؤاد، مثل كل المهووسين بالشهرة حزيناً، لم تنشر خبره المجلات ولا الجرائد مثل باقي الكتاب، وتوقف منتداه وضاع أعضاؤه بين الواقع والخيال.. مات فؤاد البسيط، الطيب، وهو يكرر توسله وطلبه لرئاسة اتحاد الكتاب سنة بعد سنة، لكن اتحاد الكتاب أدار ظهره له، وأظن أن هناك أسماء انتسبت لعضوية الاتحاد وقبلت، وكان فؤاد مثلها أو أفضل منها. واليوم أكتب عنه وأجاهر بكل جرأة، أنه كان يستحق أن يكون عضواً أكثر من كثيرين، لقد ضحى بكل شيء في سبيل الكلمة، ولم يكن له غاية سوى اعتقاده بأنه يقدم عملاً جليلاً ومميزاً، ولعل الصيف ذكرني به، والحرارة المرتفعة، والأدراج، وأنا أتخيله يصعد ببطء، وهو يلهث من شدة الرطوبة والجريان في شوارع وهمية. هو الحقيقي، وهو المهمش.. وأنا أحب أن أكتب عن بعض المهمشين، الذين يعبروننا كما الأيام، لكنهم يتركون شيئاً في الذاكرة يستحقون عليه التحية والاحترام.

كاتب انتمى إلى الكلمة.. رحل دون سعيه بالحصول على لقب أديب

أصدر مجلة بعنوان (أعلام الأدب في لاذقية العرب) على نفقته ووزعها مجاناً

لم يكل وهو يسافر بين المناطق للتحري عن الأدباء وسير الكتاب ومنجزاتهم

من الشعر إلى الرواية

زهران القاسمي:
الشعر المحرك الأول للإبداع



أحمد اللاوندي

زهران القاسمي؛ أحد أهم الروائيين العُمانيين والعرب، لاقت رواياته رواجاً واسعاً، وله قراء ومتابعون في شتى بلدان العالم. صدرت له أربع روايات، هي: (جبل الشوع ٢٠١٣م)، (القناص ٢٠١٤م)، (جوع العسل ٢٠١٧م)، (تغريبة القافر ٢٠٢٢م).

التقيناه وكان معه هذا الحوار:

■ **كتبتَ الشعر وظللت مخلصاً له لسنوات، ثم تحولت لكتابة الرواية.. لماذا؟**

- في البدء؛ أحببتُ أن أجرب إمكانية كتابة السرد، فكنت أنظر لكُتَّابه على أنهم بارعون في تكوين تلك المنظومات، التي من المستحيل لي الدخول إليها، كون الشعر يحتاج إلى مجهود كبير في كتابته، وبالتالي؛ هناك مجهود أكبر لكتابة السرد، خصوصاً أني مقل في الكلام ولا أتحدث كثيراً، والسرد يحتاج إلى نفَس.

بدأت بكتابة بعض القصص، التي سمعتها من محكيات القرية التي أعيش فيها والقرى المجاورة، وكنت لا أستطيع الاسترسال كما يجب، فالقصة التي أكتبها لا تتعدى صفحة واحدة، ثم قررت كتابة أول رواية لي، إنه رهان كبير، وكنت أعتقد بأنني خاسر فيه لا محالة، لكن بعد تجربتي الأولى في رواية (جبل الشوع)، وبردِّ الفعل من قِبل القراء، تشجعتُ أكثر بالمضي في كتابة روايتي الأخرى (القناص)، والتي لم تتعد المئة والثلاثين صفحة، لكني عشت تجربة مغايرة، فتحتْ لي آفاقاً جديدة في كتابة الرواية.

لم أزل أكتب الشعر، فهو بالنسبة إلي المحرك الرئيس للإبداع، ودائما أقول إنه في كل مكان وفي كل شيء، لذلك؛ مازلت أمارس كتابة القصائد الشعرية، وأعتبر الشعر منجاة من الحياة، ومن الكتابة، ومن كل شيء.

■ **مَنْ هم الكتاب الذين أثَّروا فيك كشاعر وروائي؟**

- ليس هناك كُتَّاب بعينهم، إن اطلاعي كان متعدداً، ففي الشعر كنت أحب قراءته من شتى المدارس، فاطلعت على دواوين الشعر العربية القديمة، الشعراء في العصر الجاهلي والأموي والعباسي، وقرأت الكثير في الموشحات الأندلسية، وتجارب الشعراء العُمانيين على مدى العصور، وعندما اصطدمت بالمدرسة الحديثة؛ قرأت شوقي وحافظ إبراهيم وإيليا أبو ماضي وغيرهم، ثم انتقلت لقراءة شعراء العصر الحديث وتشربت من مدارسهم، وأعجبت بتجارب بعضهم، ولم تعجبني تجارب بعضهم الآخر.

أما الرواية؛ فليس هنالك تخطيط مسبق لمن أقرأ لهم، فلقد قرأت كل ما وقعت عليه يداي، من روايات دوستويفسكي، وإبراهيم الكوني، وماركيز، وتشيخوف، وكاواباتا، ومحفوظ، والطاهر وطار، وبن جلون، وحنا مينة، وغيرهم.. كنت أقرأ بعض الأعمال بمتعة من يستكشف كيف يكوّنُ الراوي عمله، وكنت أتذمر أحياناً من اللغة المقعرة لبعض الروائيين، لكن؛ كل ذلك شكَّل ذائقتي وطريقتي في الكتابة، ولاأزال أقرأ كل جديد، محلياً كان أو عالمياً، وقد أنهي قراءة عمل ما في جلسة واحدة، وقد يستمر معي الكتاب لأشهر.

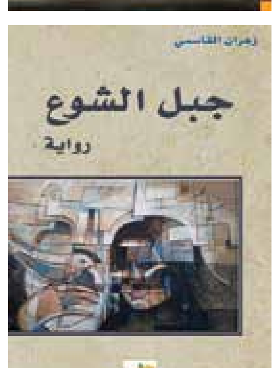
■ **في كثير من أعمالك الروائية، كنتَ حريصاً على إظهار الحياة البسيطة للإنسان العماني.. نود أن تضعنا أكثر بهذه الأجواء؟**

- العمل الروائي من وجهة نظري، يخص الإنسان في المقام الأول، الإنسان البسيط، أحلامه وطموحاته، قضاياه ومعاناته، لهذا؛ كنت أرى في الشخوص الذين من حولي مادة للكتابة، ذلك الإنسان القُروي، الذي يحلم ويكد ويعيش المتناقضات في حياته ما هو إلا أنا، وهو كل واحد فينا أيّاً كانت الحياة، فكل حياة مهما كانت بسيطة في تمظهراتها، هي في الحقيقة معقدة، فلا فرق بين إنسان بسيط ببساطة الحياة التي يعيشها، وبين الإنسان المتمدن المعقد، كل له صراعاته مع نفسه ومع من حوله ومع الحياة، كل له تصوره الخاص بالوجود، لذا؛ قد يكون من الصعب خلق مادة حكائية في بيئة بسيطة كالقرية، مقارنة بالمدينة التي تحوي الثراء الحكائي والوصفي، فإن القرية برغم ما نراه من بساطتها، تحوي الكثير من الحكايات والمتغيرات، التي لا تعني الإنسان القروي البسيط وحسب، بل تعني أيضاً

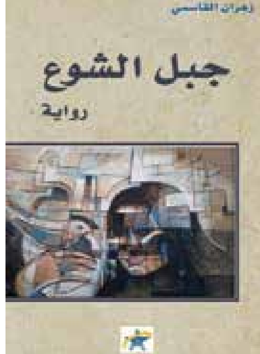
دخول عالم السرد كان رهاناً ومغامرة فتحت لي آفاقاً جديدة

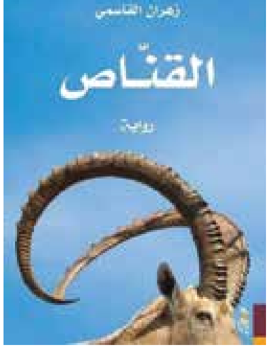
العالم الروائي أفضل تصوير للإنسان وأحلامه وطموحاته ومعاناته











من مؤلفاته

كل واحد منا، حتى لو سكنا في أكثر المدن ازدحاماً.

في رواية (القناص)، حاولت أن أعيش كما يعيش القناصون، وهم يقضون أوقاتهم متنقلين بين الوديان والجبال، بحثاً عن طرائدهم. صعدت جبالاً كثيرة، وتعرفت إلى أنواع الأشجار والطيور التي تعيش فيها، عرفت وجباتهم، وطريقة معيشتهم اليومية بعيداً عن بيوتهم، أحلامهم وإحباطاتهم، حكاياتهم وليالي سمرهم، جلست مع كثيرين منهم، واستمعت إلى قصصهم وهم يحكونها بشوق، ثم تحولت إلى قناص وبدأت أكتب الرواية. في (جوع العسل)، استفدت من كوني نحالاً، لديه الخبرة الكافية لوضع التفاصيل التي أريدها لكتابة العمل، ثم بدأت في نسج الشخصيات، التي لها علاقة وطيدة بالبحث عن النحل وتربيته، وبالطبع؛ كل شخصية من هؤلاء لها طريقة حياتها.

■ **هل أجبرتك شخصيات رواياتك على تغيير مسارها الذي حددته لها، وبالتالي جاءت النهايات على عكس ما رسمته من ذي قبل؟**

– أنا لا أعمل ضمن مخطط واضح، وليس لدي بداية واضحة، ولا نهاية واضحة من البداية. إنني أترك للعمل أن يمضي متدفقاً لحظة الكتابة، ولي وجهة نظر في هذه الطريقة، إذ أعتمد على حياة كل شخصية، حسب ما قدر لها لحظة الكتابة أن تكون وليس قبلها، قد أعيد الاشتغال على حدث ما، بما يتوافق وأحداث الرواية، وبما يتوافق مع التجسير بين الشخصيات وحيواتها، لكن؛ لا أحب أن أقول إن ثمة شخصية سيطرت عليّ أثناء الكتابة، فأنا أترك للراوي حرية اختياره للحدث، ولحياة الشخصية، وقوتها.

أما عن النهاية، فعندي أكثر من سيناريو، أفكر فيه بذات الوقت لنهاية العمل، وأبحث عن النهاية، التي أتصور أنها تمثل حياة الشخصية وتفيد العمل بالمجمل، فكما أن البداية مهمة، أيضاً النهاية مهمة، ولكني في معظم رواياتي تأتي النهاية مباغتة، إذ أقف عند كتابة فصل ما، وعند آخر كلمة فيه، أقول لقد انتهى العمل هنا دون تخطيط مسبق، ودون التفكير حتى في كتابة زيادة على ذلك.

■ **في روايتك الأحدث (تغريبة القافز): لِمَ الماء، تحديداً، هو الذي جعلته العنصر الأساسي بها؟**

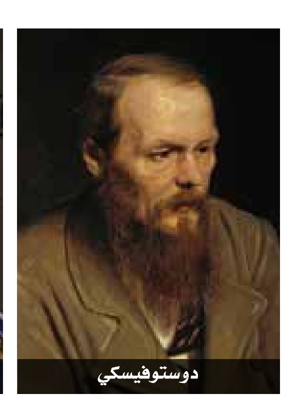
– الماء هو الأساس في حياة القروي، وهو بدوره المعني ببقاء الحياة في القرية، أو بنزوح سكانها أو موتهم وموت كل شيء. كانت فلسفة العمل الذي وددت الاشتغال عليه؛ هي أن ارتباط الماء بالكائنات هو سر حياتها، ولكن؛ ماذا لو أنه أيضاً هو سر الموت، فالماء يقتل بفعل الغرق، وبفعل الفيضان، يتحول الماء هنا من سر للحياة، إلى أحد أدوات الموت، من هنا؛ جاءت فكرة العمل في الاشتغال عليه كعنصر أساسي.

■ **كيف تحب أن تُقرأ أعمالك؟**

– ليس لدي صورة جاهزة عن كيفية قراءة أعمالي، بل أتعلم كثيراً من القراء الذين يتواصلون معي عن بعض الأعمال، والتي توضح مناطق معتمة في النصوص إيجاباً وسلباً، وأستفيد من ذلك. يهمني دائماً القارئ العادي، الذي يقرأ دون توجه مسبق، القارئ الذي يحب النص ويستشعره لنفسه، القارئ البسيط الذي قد ألاقيه في أي محفل، أو عبر رسالة إلكترونية، ليقول لي إنه قرأ النص، ويبدأ في الحوار معي عنه.

■ **لو سألك شاب: كيف أُصبح كاتباً عظيماً.. ما الذي تقول له؟**

– لا بد أن يجرِّب، كل منا يحمل في أغوار نفسه الكثير من الممكنات الخلاقة، التي لا نعرف عنها شيئاً إلا إذا جرَّبنا، يجرِّب الكتابة ويكتب، ويقرأ بالطبع، فليس هنالك كتابة عظيمة، إن لم ترافقها قراءة عظيمة.


دوستوفيسكي


الطاهر وطار

الطاهر بن جلون


إيليا أبوماضي

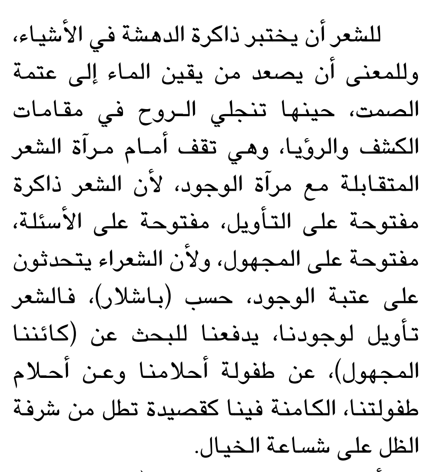

حافظ إبراهيم


إبراهيم الكوني

استفدت من أجيال الشعراء والروائيين في صقل موهبتي الأدبية

القراءة والتجريب من أهم ملامح الإنسان المبدع في شتى المجالات

ضفاف



صلاح ستيتية..

المتأمل في اللون الثامن للقصيدة



د. بهيجة مصري إدلبي

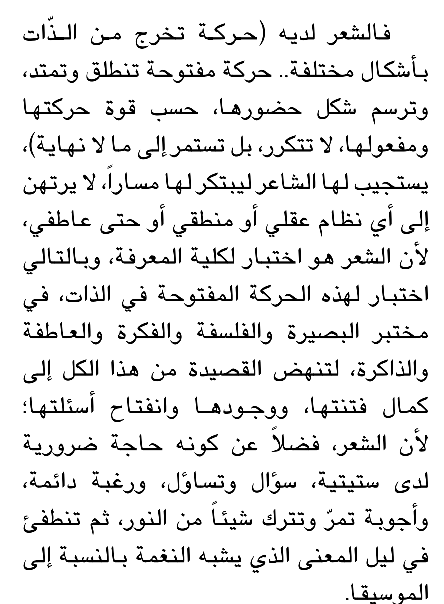
للشعر أن يختبر ذاكرة الدهشة في الأشياء، وللمعنى أن يصعد من يقين الماء إلى عتمة الصمت، حينها تنجلي الروح في مقامات الكشف والرؤيا، وهي تقف أمام مرآة الشعر المتقابلة مع مرآة الوجود، لأن الشعر ذاكرة مفتوحة على التأويل، مفتوحة على الأسئلة، مفتوحة على المجهول، ولأن الشعراء يتحدثون على عتبة الوجود، حسب (باشلار)، فالشعر تأويل لوجودنا، يدفعنا للبحث عن (كائننا المجهول)، عن طفولة أحلامنا وعن أحلام طفولتنا، الكامنة فينا كقصيدة تطل من شرفة الظل على شساعة الخيال.

ألقى عليه الشعر بردة (مائه البارد المحفوظ)، حين بلغ أشده، فاستدرجه بسرب من الأسئلة التي توسع قلق الكائن، ليكتشف ذاته في الأشياء، يكتشف الأشياء في ذاته، فرأى (انعكاس الشجرة والصمت)، و(القنديل المعتم)، وأيقونة الذات، و(الوجوه الدفينة) ليدخل في (ليل المعنى)، بدهشة طفل، يكتشف العالم، حين يتماس مع الحلم الغائب فينا، فتومض القصيدة في الروح، كما يومض البرق في ذاكرة الغيم، فتصبح حروفها مطراً، فتهتز اللغة وتربو في لا وعي المعنى.

صلاح ستيتية، (شاعر عربي يكتب باللغة الفرنسية)، كما قيل عنه. أخذته اللغة الفرنسية تعبيراً، واللغة العربية روحاً، وكما شغفه شعر (ستيفان مالارميه)، و(رامبو)، و(جان بيار جوف)، و(إيف بونفوا)، و(أندريه بيار)، (دو مانديارغ)، شغفه أيضاً ابن عربي، والمتنبي، والمعري، ورابعة العدوية، وجلال الدين الرومي، وغيرهم.

استدل ستيتية على وميض الكلمة وإشراقها في عتمة الذات، مطلاً من شرفة الكشف على سر الوجود والموجود، متأملاً، متسائلاً، يضعه القلق على محك المتاهة والصفاء، وكأنه في أوديسة منفاه، مصغياً إلى صوت القصيدة التي تقول وتشرح وتعترض، وتبني مداخل الحياة الأجمل.

> **الشعر ذاكرة مفتوحة على التأويل والأسئلة والمجهول**



فالشعر لديه (حركة تخرج من الذّات بأشكال مختلفة.. حركة مفتوحة تنطلق وتمتد، وترسم شكل حضورها، حسب قوة حركتها ومفعولها، لا تتكرر، بل تستمر إلى ما لا نهاية)، يستجيب لها الشاعر ليبتكر لها مساراً، لا يرتهن إلى أي نظام عقلي أو منطقي أو حتى عاطفي، لأن الشعر هو اختبار لكلية المعرفة، وبالتالي اختبار لهذه الحركة المفتوحة في الذات، في مختبر البصيرة والفلسفة والفكرة والعاطفة والذاكرة، لتنهض القصيدة من هذا الكل إلى كمال فتنتها، ووجودها وانفتاح أسئلتها؛ لأن الشعر، فضلاً عن كونه حاجة ضرورية لدى ستيتية، سؤال وتساؤل، ورغبة دائمة، وأجوبة تمرّ وتترك شيئاً من النور، ثم تنطفئ في ليل المعنى الذي يشبه النغمة بالنسبة إلى الموسيقا.

فالقصيدة تسائل الحياة والخفايا التي تحيكها، تحاول أن تفسر، أن تضع الأشياء في مقام بصيرتها الحدسية، حيث تمتزج الحياة والشعر، السؤال والجواب، القريب والبعيد، الصمت والكلام، الحقيقة والمجاز، الواقع والخيال، هكذا يستطيع الشعر أن يبتكر الكلمات والمعاني، لأنه اختراق للجوهر الملتهب في اللغة والكائن، ليبقى الشعر مسافة مفتوحة لا يمكن اكتشاف نهايتها، مهما حاولنا، لأنه عمل روحي غامض، بقدر ما هو معقد، نداء إلى بعد الكينونة، نداء إلى الذات نداء، إلى الأبدية، بهذا المعنى يفسر (ستيتية) غموض الشعر (فليس هناك شعر كبير واضح، فهو يوجد على هامش السرية التي نتحدّث عنها، وضوح الشعر بالنسبة إليّ هو موضوع غامض، مثل وضوح الليل، فغموض الشعر هو غموض الإنسان، الذي يلف الكينونة، والكائن، واللغة)، فهو يضع القصيدة بين الغموض والوضوح الغامض، كعلاقة الليل والنهار، فكما أن في الليل أسراراً كذلك في النهار أسرار، ليصبح الشعر بحثاً عن اللون الثامن، الذي قال به الشاعر الفرنسي (إيف بونفوا).

من هنا يكتشف شاعر المنهلين، وشاعر الضفتين سر العلاقة بين اللغة والإنسان، فثمة حوار دائم بينهما، (فاللغة تتطور بتطور الإنسان، وبتطور اللغة يتطور الإنسان)، ويرى أن (إشكالية المعنى والمبنى هي أيضاً غير صحيحة. المعنى يبني المبنى، والمبنى يسمح للمعنى أن يتضح. يعني الشاعر الخلاق، أو الكاتب الخلاق، يربط لغته بما يريد أن يعبر عنه، وهنا جسر بين المبنى والمعنى)، وكما هي العلاقة الحوارية بين الكائن واللغة، بين العقل والروح، كذلك هي العلاقة الحوارية بين الإنسان والإنسان، عبر اللغة والثقافة سعياً إلى الفهم المتبادل، لأننا (لا نستطيع أن نكشف أنفسنا إلا عبر الآخر)، فالآخر كشف الذات والذات كشفه. بهذا المعنى جسد صاحب (الجهة الأخرى المحترقة للبالغ البقاء)، و(ابن الكلمة) جوهر الحوار بين الثقافات والحضارات، سواء عبر حواره الداخلي بين الحضارتين الفرنسية والعربية المتوحدتين في ذاته، أو عبر عمله الدبلوماسي لعشرات السنين، أو عبر إرثه الإبداعي والمعرفي، البالغ ستين كتاباً بأفق مفتوح على الثقافتين الفرنسية والعربية الإسلامية، باحثاً عن جمالية الغياب في الحضور، موقناً بما قاله مالارميه: (إن أهم وردة في الباقة هي الغائبة)، لأن جوهر الشعر هو الوجود ونفي الوجود، المتوافران داخل الوجود، كما في داخل اللغة.

لم يختبر صاحب (كُرَّاسَاتُ الْمُتَأَمِّلِ) روحه ووجوده في الشعر فحسب، بل اختبرها في النقد الأدبي والفني، وأدب المدن والتاريخ والصوفية والترجمة، سواء في كتاباته عن الشعر الفرنسي، أو في كتاباته عن الشعرية العربية وأفقها التخيلي الروحي، فكتب (في بواعث الشعر وعبثه)، كما كتب (التزيين) باستقرائه للمخيلة الإسلامية.. كل ذلك عبر بصيرة شاعر، يبحث عن الغامض والدفين في الذات والعالم واللغة، ساعياً إلى بلوغ المعنى، بحمولة ثقيلة من الأسئلة، والحيرة والقلق، لا يرى معنى لهويته الشعرية، إلاّ بسعيها عبر الممر الضيّق، الذي هو الحياة، للوصول إلى فسحة المعنى.

صاحب النشيد الوطني

أحمد محمد صالح.. أمير شعراء السودان


عمار عبدالمنعم

انتبه مثقفو الأمة في السودان لتأثير الشعر، فوجهوا إليه همّهم ليحيوا مفاخر الشعب في تاريخه، ويستحثوه على نيل المكاسب بقوة المنطق والبيان.. واتجهت مجموعة كبيرة من الشعراء في هذا المنحى، عبر المجلات والصحف السيارة، والليالي الشعرية في منتديات الخريجين، في الخرطوم وأم درمان وود مدني.

وشاعرنا أحمد محمد صالح، هو صاحب النشيد القومي السوداني الذي ينشد في المحافل الدولية وغيرها، إذا كان السودان طرفاً فيها:

نحن جند الله جند الوطن
إن دعا داعي الفدا لم نخن
نتحدى الموت عند المحن
نشتري المجد بأغلى ثمن

فمن هو هذا الشاعر صاحب كل هذا الإرث العظيم، الذي وصف بأنه (الرجل الإنجليزي الأسود)، عند ارتجاله كلمة عصماء باللغة الإنجليزية، أمام دهاقنة السياسة الإنجليزية وهم يتوجون مليكهم؟ ثم هو أمير شعراء السودان بلا منازع، بعد كتابته قصيدة (مهر الحرية)، في وصف حالة مدينة دمشق السورية، عندما استبيحت حرماتها فكانت غضبة الحليم تتردد أصداؤها، من الخرطوم وصنعاء وعدن وعمان وبغداد:

صبراً دمشق فكل طرفٍ باكِ
لما استبيح مع الظلام حماكِ
جرحُ العروبة فيك جرحٌ نازفٌ
بكت العروبة كلها لبُكاكِ
جزعت عُمان وروعت بغدادُ
واهتزّت رُبا صنعاء يوم أساكِ
وقرأت في الخرطوم آيات الأسَى
وسمعتُ من بيروت أنّة شاكِ

الشاعر ولد بأم درمان، العاصمة الوطنية عام (١٨٩٨م)، وكعادة أبناء السودان آنذاك، دخل الخلوة، ودخل كلية (غردون) التذكارية، حيث تخرج فيها عام (١٩١٤م)، وعمل بالتدريس وترقى حتى وصل لمنصب المدير وعمره لا يتجاوز الثلاثين عاماً.

وتقرأ ديوان الشاعر (مع الأحرار)، والذي لم يطبع حين كان عضواً في مجلس السيادة الأول بعد الاستقلال، بل ظل حبيس الأوراق والذاكرة، إلى أن قيض الله له أن يطبع عام (١٩٦٩م) في بيروت.



أخبرني أخي الأكبر، أنه رآه للمرة الأولى على شاشة التلفزيون السوداني عام (١٩٦٧م)، وكان ذلك قبيل انعقاد مؤتمر القمة العربي، المنعقد عقب هزيمة يونيو، والذي أتى باللاءات الثلاثة المشهورة: لا صلح ولا تفاوض ولا اعتراف. كان شعوره القومي، أن هذا المؤتمر إن لم ينجح فسيتأخر الحراك العربي كثيراً، فما كان إلا أن هبّت بنات شعره من نومتها، وتحرك معها قلمه، مسطراً قصيدته تلك مخاطباً الوطن العربي، متمثلاً في شخوص الرؤساء والملوك والأمراء، وعلى رأسهم الملك فيصل بن سعود، والملك الحسين بن عبدالله، والرئيس جمال عبدالناصر.

ما كان هناك من تسجيل بالفيديو، بل على الهواء مباشرة كانت القصيدة. ولا بد أن لهذه القصيدة أثراً لدى الزعماء، فللرجل مكانته، ولرئيس الوزراء محمد أحمد محجوب، ورئيس مجلس السيادة إسماعيل الأزهري آنذاك مكانتهما أيضاً، وهكذا كانت المصالح، يقول في تلك القصيدة:

حيِّ عني على البعاد جمالا
صاحب المعجزات يوم القناةِ

إلى أن يقول:

طمع الطامعون فينا فبادِرْ
بعلاج الخلاف والعثراتِ
واحتضن فيْصلاً وصافِ حسيناً
إنهم عوننا على النائباتِ
وهمُ درعنا الحصينة في الـ
حرب وعِند اللقاء والوثباتِ
إنهم أهل نخوة ومضاء
وهمُ خير من يلبِّي شُكاتي
إنما المؤمنون في كل أرضٍ
إخوة في الجهاد والتضحياتِ

فكان ما أراده الشاعر، لقاءً أخوياً بمنزل رئيس الوزراء.. محمد أحمد محجوب، أعاد إلى الأمة بعض معاني التجمع.

أيها الشاعر: مثلك جدير بأن يقول فيسمع، وأن يناشد فيجاب.. ألست أنت الذي جاء إلى المجمع اللغوي بالقاهرة، فوجد بالباب شيخاً فسأله بأدب جمٍّ عن الشاعر علي الجارم، فأجابه بأنه في الداخل في اجتماع لا يعرف موعد انقضائه، فكان أن ألقى عليه مفاجأته: ألست أنت الشيخ عبدالرحمن البشري؟ فيرد عليه الشيخ مندهشاً: بلى يا بني.. أأنت تعرفني؟ ولم يستفق الشيخ من دهشته، فبادره بقراءة أجزاء من مقالات له من الذاكرة.. فكان أن اقتحم الشيخ الاجتماع تقديراً لهذا الفتى النابه، مخبراً الجارم بأمر هذا الضيف الذي قال باعتداد: أنا أمير شعراء السودان! فقام إليه الجارم مرحباً ومحتضناً وقال: هذا هو الشاعر الذي غلبني.. أحمد محمد صالح.

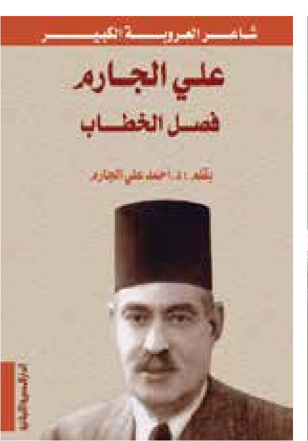
مدينة أم درمان

خاض المعارك الأدبية والوطنية بقصائده التي تميزت بقوة المنطق والبيان



أحمد محمد صالح





من مؤلفات علي الجارم


علي الجارم


محمد أحمد محجوب


إسماعيل الأزهري

ويتذكر الجارم القصيدة التي كتبها أحمد، وقد تجاهل المنتدى دعوته للاحتفال بالشاعر المصري على الجارم:

لـو كـان زنْـدي وارياً
لـتـهـيـبوا كـفِّـي وزَنـدي
أو كـان لـي ذهـب المـعِزّ
لأحـسـنـوا صـلـتـي ووُدي
هـذي الـيـراعـة فـي يـدي
لـو شـئـت كـانـت ذات حـدٍّ
أو شـئـت سـالـت عـلـقـماً
سـمّاً يُـرى عـنـد الـتـحدي
فــإذا رضـيـت فـإنـها
شـهـدٌ مـصـفّى أيُّ شـهـدِ

وهنا كان لا بد من وقفة للسؤال عن هذا الإعجاب من الجارم للشاعر، فقد تحدثت الليالي الأدبية آنذاك، أنه باغت الشاعر الجارم عند زيارته للسودان عام (١٩٤٢م)، والحرب العالمية ماتزال محتدمة، بقصيدة يجاري بها قصيدته النونية، التي يصف فيها رحلته بالقطار، من حلفا في أقصى شمالي السودان، إلى الخرطوم:

يـا نـسـمة رنّـحـت أعـطـاف وادينـا
قـفـي نـحـيـيكِ أو عـوجـي فـحـيـينا

ساهر الشاعر الليالي ذوات العدد، يضيف ويحذف ويعدل، حتى خرجت قصيدته التي ألقاها في الخرطوم، فما استغرقت مجاراتها من الشاعر غير ليلة وحيدة:

يـا هـاتـفاً بـالأمـانـي في بـوادينـا
غـرّد لـعلّـك بـالـتـغـريـد تـشجينا
صوت تـردد في الصحراء فانبعثت
أصـداؤه فـي ربـا الـوادي تـناجـيـنا
هـات الحـنـين وردد فـي مسامعنا
لحـناً تعيد بـه ذكـرى ابـنِ زيـدونـا
جـدد عـلى الأمـل المنشـود ماضـيَنا
وابـعـث مـن الـعـرب آبـاءً ميامـينا

وتستمر القصيدة على هذا النسق الرائع.. لا خلل ولا كلمة في غير موضعها.. معانٍ يجرّ بعضها بعضاً في سهولة ويسر.. وأتت القصيدتان منشورتين في صحف الخرطوم في يومين متتاليين!!

وعندما اتفق الشعب السوداني على حق تقرير المصير، عام (١٩٥٣م)، تتفتق قريحة الشاعر محيية هذا الاتفاق:

يا شاعر النيل لاح العيد وابتسما
فـحيّ غـرتـه واسـتـنـهض الهمما
واسـتـوح مـن بـنـات الشعر أحفلها
بـكل مـعـنًـى طـريـف رق وانسجما
أما تـرى الشعب قد ماجت مواكبه
وردد الحـمـد والـتـكـبـير والقسما
وهـل رأيـت هـديـر البحر مصطخباً
وهـل سـمعت زئـير الأسـد محتدما؟

رثى عبدالرحمن المهدي؛ فماذا قال فيه غير أنه رمز الحرب على الاحتلال الإنجليزي، وأنه ابن المهدي، قاهر المحتل في شيكان والأبيض والخرطوم، ومقيم الدولة السودانية الحديثة:

تـمـهـل أبـا الـصـدّيـق إنـا بـحـاجةٍ
إلـى مرشـدٍ يـهـدي الطغـاة إذا ضلوا
ومـازال هـذا القطر يـدعـوك للعلا
ويرجـوك للجلّـى إذا ضاقـت السبـلُ
أخـاف إذا مـا غـبـت أن يـتـفـرقـوا
وأن يفـرح الواشـي وينـقصـم الحبـلُ
جمعت بني الـسـودان في ظل رايـةٍ
مـوحـدة الـمـرمـى.. فـكـلـهم أهـلُ
ومـازلـت تـرعـاه ومـازلـت قـائـماً
تـضـحّي فـلا مـنٌّ بـذاك ولا بـخلُ
فـنم يـا أبـا الـسـودان إنـا جميعنا
جـنـود نـفـدّيـه إذا وجـب الـبـذلُ

توفي الشاعر العبقري، أحمد محمد صالح، في الثالث من مارس (١٩٧٣م)، عقب ذبحة صدرية أصابته، وتزامنت مع احتفالات البلاد بعيد الوحدة الوطنية.

> **نال إعجاب الكثير من الشعراء والسياسيين العرب وفي مقدمتهم علي الجارم ومحجوب والأزهري**

> **وصفوه بالرجل الإنجليزي الأسود لفصاحته باللغة الإنجليزية إلى جانب العربية**

> **يتفق الشعراء والنقاد على أن جل قصائده اتسمت بالنسق دون خلل مع معانٍ تترابط بيسر كامل**


أحمد محمد صالح مصافحاً الرئيس جمال عبد الناصر

الترجمة.. رسائل تفاهم



سلوى عباس

يقول المترجم (المعيني): (الترجمة كتابة أخرى، لنص جديد في اللغة الهدف، لم يكن موجوداً من قبل، بغض النظر عن جودته أو رداءته)، ولأجل هذا وحده، فهو يستحق الإشادة.

ويقول الإيطاليون: (أن تكون مترجماً فأنت خائن)، ويقصدون هنا (الخيانة الجمالية) للنص الأصلي، عندما ينقل إلى لغة أخرى، تتطلب تدخل المترجم لإضفاء صفات جمالية ودلالية على النص الجديد، حتى لو أدى ذلك إلى بعض التنازلات المقبولة عن خصائص النص الأصلي، وبما لا يخل بجوهر المحتوى الدلالي للنص في لغته الأصلية.

والمترجمون هم رسل التفاهم المتبادل بين الناس، ولولا مهنتهم هذه التي تتطور باستمرار، والتي تجمع نتاج العالم في حقول المعرفة جميعها، وتقدمه للناس باللغة التي يفهمونها، ما تقدمت البشرية وازدهرت، فهم حملة معرفة، حملة ثقافات، حملة قيم الخير والعدالة والجمال للناس من دون تمييز أي نوع، والنقل بين لغتين يحتاج إلى مهارة مزدوجة، وهذا يضع المترجم أمام مسؤولية الكلمة المنقولة من اللغة الأم إلى اللغة الهدف، وقد تعاظمت أهمية الترجمة مع تفجر ثورة المعلومات، ولا نخالف الحقيقة عندما نؤكد أن الترجمة والتعريب يسهمان في تناسق الأفكار والمعطيات العلمية وانفتاح الشعوب على بعضها، واللغة العربية كان لها الفضل في تقدم العالم فلا يمكن أن تصبح غريبة وعاجزة عن مسايرة هذا التقدم.

وعندما نتحدث عن الترجمة عموماً سنتوقف أمام الكثير من المشكلات، التي تتعلق بمدى الدقة والموضوعية والأمانة، ومدى تمكن المترجم من اللغة المترجم عنها وإليها، وتختلف أنواع الترجمة بحسب المادة المترجمة، مع التأكيد أن لكل نوع خصائصه المميزة ومقوماته وشروطه التي يجب التقيد بها، والعمل بموجب معاييرها ونواظمها، ومن بين تلك الأنواع الترجمة الأدبية، التي تقوم من وجهة النظر التحليلية للمعنيين بتقييم الترجمات على جملة من الثنائيات تتجلى في ثنائية لغوية (اللغة المصدر التي يترجم منها، واللغة الهدف التي يترجم إليها)، وثنائية الثقافتين وثنائية الأثر (التأثر والتأثير)، فلكل لغة قواعدها ومكوناتها الثقافية، ولا تكتفي الترجمة بفك رموز النص وتأويل قوالبه ثم نقلها إلى اللغة الهدف على ما يفترضه ذلك من دقة ومهارة في التأويل، بل تتعدى وظيفة الترجمة ذلك إلى الأمانة في نقل الأثر الواقع على المتلقي.

ولكي يقترب المترجم من المؤلف، الذي اختار ترجمة عمل من أعماله، لا بد أن يكون مطلعاً على تجربته الإبداعية والثقافية والحياتية، ولأنه يصعب على المترجم الإحاطة بكل هذه التفاصيل، فإن النص الأدبي يأتي مختلفاً عن الترجمة الموضوعة عنه، وهذا ما يطلق عليه من هم بعيدون عن هذا الوسط، بـ(خيانة النص الأصلي).

وكلما كان المترجم متمكناً ومستوعباً ومتمكناً، من لغته الأصلية التي يترجم إليها ومدركاً لأصول اللغة التي يترجم عنها، ومتفهماً لمفرداتها وظلال معانيها، ومتمعناً في فكر ولغة الكاتب الذي ينقل عنه، كان مترجماً جيداً لهذا الكاتب أو ذاك، فالدراسة المتأنية والدقيقة لأي كاتب تعرّفنا به جيداً، فنفهم ما يفكر فيه ونعيش ما عاشه وعايشه، إضافة إلى ضرورة أن يكون المترجم مبدعاً وقادراً على خلق حياة جديدة للنص المترجم، من خلال معرفته المتعمقة بالمادة التي ينقلها، وقد صادفتنا الكثير من الترجمات التي يتقن مترجموها اللغتين لكنهم يفتقدون المعرفة العميقة بالموضوع الذي يترجمونه، لذلك تأتي المادة المترجمة ضبابية وغامضة وبلا معنى، فالترجمة ليست مجرد عملية استبدال مفردات اللغات، بل هي عملية إعادة تعبير عن محتوى النص بكل مكوناته باستخدام لغة أخرى، وهناك من يرى في الترجمة على عمومها بأنها عملية (تأليف غير مباشر)، وهناك أيضاً من يراها نقلاً للمضمون الأصلي بشكل لغوي مختلف، والأمانة في الترجمة لا تتحقق إلا ببذل المترجم كل جهده لإيجاد الألفاظ التي تحمل نفس الدلالات اللغوية والشعورية والفكرية.

> **الأمانة في الترجمة لا تتحقق إلا ببذل المترجم كل جهده لإيجاد الألفاظ التي تحمل الدلالات نفسها**

وبناء على ما سبق، وفي وقفة عند أسباب (خيانة النص) غير المتعمدة نجد أن من أهمها عدم إلمام المترجم بثقافة النص الأصلي، أو الهدف، ما يقود إلى أخطاء جسيمة، تودي بالنتاج النهائي لعملية الترجمة، فتخرج مشوهة على المستويين الثقافي واللغوي معاً، كما أن هناك من يعمد إلى تحوير وتحريف النص الأصلي، ليخرجه بصورة تتفق مع القيم والمعتقدات لدى أصحاب اللغة الهدف، وهذا الأمر مرفوض لأن الأمانة تقتضي نقل الرسالة كما هي، باستخدام ألفاظ اللغة الهدف، ولا يحق للمترجم أن يحذف أو يضيف إلى مكونات النص الأصلي، لأن طبيعة الترجمة لا تخول المترجم بذلك، ولا يقدم على ذلك إلا من يتفادون المحتوى الأصلي أو يتعاملون معه كأوصياء عليه؛ لذا فإن الأمانة المطلوبة في الترجمة إنما تعني في جوهرها الدقة في نقل المعنى بما يضمن إحداث الأثر نفسه، الذي يتضمنه النص الأصلي.

بالمقابل هناك من الكتّاب الذين يضعون شروطاً ليوافقوا على منح حق ترجمة رواياتهم لمترجم ما، إلا من خلال التواصل المباشر معهم، لإيمانهم بأن الترجمة هي عمل موازٍ للعمل الأدبي، وفي أحيان كثيرة يفوق العمل المترجم العمل الأصلي، وأحياناً العكس، وهذا يعطينا دلالة على أن الترجمة هي عمل ومجهود منفصل، ومصاحب للعمل الإبداعي الروائي، أي أن النسخة المترجمة ليست مرآة للنسخة الأصلية للعمل الروائي، لكن يمكن اعتبارها الصديق المقرب الذي يعكس الكثير من صورة صديقه، وهذا ما سينعكس على نص المترجم الإبداعي، الموازي لنصوصهم والمتناغم معه في الوقت نفسه.

أحد أبرز المؤسسين للحركة الأدبية

أحمد علي حسن..

أديب وشاعر ومفكر موسوعي



زمزم السيد

يعد الشاعر والمفكر الموسوعي أحمد علي حسن، من الرعيل الأول في أدباء سوريا، وأحد أبرز المؤسسين للحركة الشعرية والأدبية، حيث ظهر اسمه كواحد من أهم الشعراء الكلاسيكيين المشهورين، فقد شارك في مهرجانات الشعر الكبرى، التي كانت تقام آنذاك كمهرجان (أبو فراس الحمداني)، كما أسهم بشكل واضح في تأسيس منتدى (عكاظ الأدبي)، في بانياس عام (١٩٦٣م).

كما شارك أحمد علي حسن، في المؤتمر التأسيسي لاتحاد (الكتاب العرب) بدمشق، وهو عضو شرف في مجمع نهج البلاغة العالمية، إلى جانب أنه نال شهادة الدكتوراه في الإبداع، في ذوق الحضارة والحرية من قبل الاتحاد العالمي للمؤلفين باللغة العربية، كما كرمته مجلة (الثقافة) الدمشقية، لذلك وصفه الكثيرون بأنه أديب موهوب، وشاعر كلاسيكي خصب الخيال قوي الشاعرية، عاش مع الجمال في أرقى معانيه، كما أنه مفكر عربي إسلامي دؤوب، له دراسات معمقة عن التصوف الذوقي، الذي يحظى باهتمام عربي واستشراقي.

ولد شاعرنا أحمد علي حسن، في قرية الملاجة في محافظة طرطوس عام (١٩١٦م)، وقد كان جده خطيباً في القرية يعلم الأولاد القراءة والكتابة، ومن هنا أخذت العائلة لقب (الخطيب)، كما أن والده كان ينسخ المخطوطات، وأحمد يساعده في ذلك، ما أكسبه محبة الشعر، وبدأ ينظمه في سن مبكرة.

تلقى مبادئ اللغة والأدب، مثل كثيرين في تلك الفترة، في المنزل على يد والده وأخيه الأكبر عبدالكريم علي حسن الخطيب، برغم إنشاء مدرسة في قرية حمين المجاورة، لكن، لم يكن باستطاعة أهله إرساله إليها، فأوكلت إليه مهمة الاهتمام برعي القطيع الصغير، الذي كانت تملكه العائلة. ويروى أنه كثيراً ما كان ينسى القطيع، وهو ينقش أبياتاً من الشعر على نوع من الحجر الكلسي، فكان شاعرنا متأثراً بوالده إلى درجة كبيرة، وقد رثاه بقصيدة نذكر منها:

لو كان غير أبي حبست دموعي
وكتمت لاعج زفرتي وولوعي
أبتاه يا رمز الحنان يخونني
في يوم فقدك منطقي وبديعي
قد كنت تؤمن بالسلام والحجا
وتصد عن غيّ الهوى المتبوع

هاجر أحمد علي حسن، عام (١٩٣٤م) إلى مدينة طرطوس، ملتحقاً بأخويه عبدالكريم وسلمان، وهناك لم يفلح في التجارة، ولا في المدرسة الخاصة، التي عمل على إنشائها مع أخيه عبدالكريم.

وكان لانتقاله من المجتمع الأهلي في القرية، إلى المدينة في سن مبكرة التأثير الأكبر في حياته، فقد سارع إلى الاندماج في مجتمع المدينة الأوسع، فكتب أول مقال له وأرسله إلى مجلة مصرية اسمها (هدى الإسلام)، بتشجيع من محمد المجذوب، ونشرته عام (١٩٣٥م)؛ وبعدها نشر بسن مبكرة ديوانه الشعري الأول (الزفرات) عام (١٩٣٨م)؛ فكان بذلك من الرعيل الأول، في بيئته، الذي انتقل بالشعر من المراثي والتوسلات الدينية والمدائح، إلى الآفاق الرومانسية والمواضيع الاجتماعية والوطنية.

التحق أحمد علي حسن، في العام (١٩٣٨م) بالمعهد الشرعي الإسلامي بدمشق، (كلية الشريعة حالياً)، بمنحةٍ قدمها الوجيه الدمشقي الشيخ عبدالحميد الطبّاع، وبقي سنة دراسية واحدة، ولم يكمل الدراسة بسبب ظروفه العائلية، حيث كان قد تزوج وأنجب.

عهد إليه عابد جمال صاحب جريدة (صوت الحق) التي كانت تصدر في اللاذقية، برئاسة تحريرها عام (١٩٣٩م)، خلفاً للأستاذ عبداللطيف اليونس الذي كان قد سافر إلى العراق، وبقي في رئاسة التحرير ثلاث سنوات، بعدها التحق شاعرنا عام (١٩٤٨م) بوظيفة في وزارة العدل، استمر بها حتى تقاعده عام (١٩٧٤م)، وتنقل في وظيفته بين صافيتا وبانياس وطرطوس، وخلال تلك الفترة برز نشاطه الأدبي والثقافي، فشارك في مهرجانات الشعر الكبرى، كمهرجان أبي فراس الحمداني في حلب، ومهرجان الشريف الرضي في اللاذقية، كما أسهم في تأسيس منتدى عكاظ الأدبي في بانياس، مع الشاعرين؛ أنور الإمام وحنا الطباع، والصحافي سري ياسين، كما شارك في المؤتمر التأسيسي لاتحاد الكتاب العرب بدمشق.

ولا يختلف اثنان على شاعريته، فقد كتب في شتى صنوف الشعر، ما أكسبه شهرة كبيرة في الوسط الأدبي، وبرغم هموم وطنه وفلسفاته، فإنه كان شاعراً رقيقاً في غزله، ومن ذلك قوله:

أراكِ كما شاء الهوى في خاطري
رفيقاً من الأضواء أحلى من الشهبِ
وجنح أحلامي هوى يستفزني
ويرسم ألوان الغواية في دربي

أقامت مجلة (الثقافة) الدمشقية، بإدارة مدحة عكاش، حفلا تكريمياً له عام (١٩٩٤م) تحت رعاية محافظ طرطوس، ألقيت فيه كلمات وقصائد للأستاذ عبداللطيف اليونس، والأستاذ المحامي أحمد عمران الزاوي، والشعراء؛ إبراهيم منصور، وعصام خليل، ودولة العباس، وعبداللطيف محرز، ومحمود حبيب، وجابر خير بك؛ وجُمعت هذه الكلمات والقصائد، إضافة إلى غيرها قيلت في مناسبات أخرى، في كتاب اسمه (الدكتور أحمد علي حسن بأقلام عارفيه).

وفي تموز/ يوليو من عام (٢٠١٠م)، توفي شاعرنا أحمد علي حسن، ودفن في قرية الملاجة، وأقيم له حفلان تأبينيان، الأول في المركز الثقافي العربي، شارك فيهما عدد كبير من أصدقائه ومحبيه.

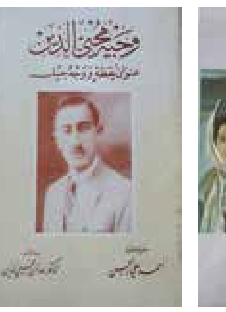
وقد ترك لنا أحمد علي حسن إرثاً أدبياً كبيراً، أثرى به المكتبة العربية، ومما خلف لنا الشاعر من إصدارات، فقد أصدر عدداً من الدواوين الشعرية، منها: (الزفرات ١٩٣٨م)، و(نهر الشعاع ١٩٦٨م)، و(أنداء وظلال ١٩٧٤م)، و(قصائد مضيئة ١٩٧٩م)، و(على قبور الأحبة، مراثي في جزأين ١٩٩٧م)، و(أوحت لي السمراء، وصبابات ٢٠٠٧م).


أحمد علي حسن في شبابه

> **شارك في المؤتمر التأسيسي لاتحاد الكتاب العرب بدمشق**






من مؤلفاته

أما كتبه التاريخية فمنها (حمين خلال ثلاثة قرون ١٩٩٨م)، و(المكزون السنجاري في حمين)، وله أيضاً عدة كتب نقدية منها، (أضواء كاشفة، ١٩٧٦م)، و(رعفات قلم)، وله أيضاً كتب فكرية منها، التصوف جدلية وانتماء. اتحاد الكتاب العرب بدمشق (١٩٩٠م)، وأضواء على الحقيقة الصعبة.

ولشاعرنا أحمد علي حسن الكثير، من المؤلفات وفق تصريح ابنه الدكتور إياس: للوالد عدة مؤلفات، فقد جمع ما بقي من المراسلات الأدبية والودية بينه وبين عدد كبير من أصدقائه، في كتاب أسماه (مواقف وعواطف). وأخيراً حقّق كتاب (وجيه محيي الدين. عنوانُ يقظة ووجهُ جيل)؛ جمع فيه كتابات الدكتور وجيه محيي الدين صاحب مجلة (النهضة) وكل ما كُتب عنه، ووضع له مقدمة تتضمن سيرة الدكتور وجيه، وتاريخ تلك الحقبة الوطنية.

ويقول عن تجربته الشعرية الشاعر والأديب محيي الدين محمد: هي تجربة شاعر انحاز إلى لغته الهادئة ومجازاته اللطيفة، التي استوعب فيها التراث، ووقف على الهموم بكل أبعادها الوطنية والإنسانية والقومية.

فكان شديد التأثر الصلة بوطنه وقوميته، وفي ذلك يقول:

وطني ويحفل بالظباء كناسه
ويموج لكن بالأسود عرينه
المترفات من الجمال بناته
والمترفون من الإباء بنونه

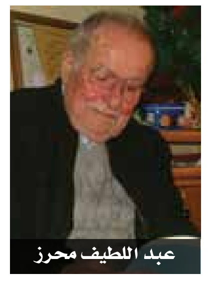
أما المحبة والصفاء فإنها
أبداً شريعته وهذا دينه
وله مع التاريخ أقدم صحبة
حفلت هوامشه بها ومتونه

يرى الشاعر والأديب عبداللطيف محرز، أن أحمد علي حسن لم يكن مجرد شاعر بل باحث ومفكر، ومن العلماء، ومن شعراء الأصالة المعدودين، وقد تميز بفن الرثاء، حيث تشع من قصائده الرثائية نفحات روحية صوفية، ذات بعد جسدي وفلسفي.

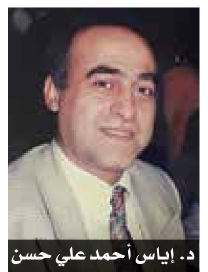
أما مالك صقور الشاعر، فيرى أن أحمد علي حسن الشاعر ينتمي إلى جيل المؤسسين الرواد الأوائل، الذين شقوا الطريق الوعرة ومهدوها وعبدوها للأجيال التي تلت.


وجيه محيي الدين


عبد اللطيف محرز


محيي الدين محمد




د. إياس أحمد علي حسن


دولة العباس


مدحة عكاش


مالك صقور


عصام خليل

منح شهادة الدكتوراه من قبل الاتحاد العالمي للمؤلفين باللغة العربية

إلى جانب الأدب والفكر عمل صحافياً في مجلة (صوت الحق)

ترك إرثاً أدبياً أثرى به المكتبة العربية من خلال دواوينه وكتبه الفكرية


أحمد علي حسن مع مجموعة من الأدباء في مهرجان أبي فراس الحمداني بحلب

سبر



الأمير كمال فرج

الأدب وقيم الإبداع

الأدب رسالة، والركيزة الأساسية لأي رسالة للقيم، والعمل الأدبي إبداع وابتكار، وكشف يعلي من قيمة الإنسان، ويفتح له نوافذ الوعي والفهم والتنوير، ولتحقيق هذه الأهداف، لا بد أن ينطوي على القيم.

هذا لا يتعارض مع البعد الجمالي والنفسي والترفيهي للأدب، لذلك كانت أفضل الأعمال الأدبية، تلك التي جمعت بين الجمال والإبداع والقيم.

ولكن البعض يعتقد أن الأدب طائر طليق، لا يرتبط بأي قواعد، ويرفض ربط الأدب بالأخلاق، ويستنكف عن وضع القيم كمعيار لتقييم الأدب، ويرى أن ذلك نوع من الوصاية، أو السلطة على الأدب، ونزع الأخلاق من الأدب يفرغ الأدب من جوهره الحقيقي.

قد نتوقع هذا الموقف في مجتمعات أخرى، لا تكترث بمعيار الأخلاق، ولكن للأسف لدينا في الوطن العربي من تأثر بهذه الرؤية، ونذر حياته لترويجها. وتحت ستار حرية الإبداع، وجدنا أعمالاً أدبية حافلة بالتجاوزات، بل إن هناك فكرة خطأ تربط بين الإبداع والانفلات.

الإنسان كائن اجتماعي، يخضع لمجموعة من النظم، مثل القانون والأعراف والتقاليد وقيم المجتمع، والأدب يخضع للنظم نفسها، ولا يمكن أن نرفع هذه القواعد، لأن ذلك كفيل بتفريغ الإنسان، وتحويل المجتمع إلى غابة.

أي فعل يتضمن معنىً مستتراً، سواء كان حديثاً بين الجارات، أو حتى شخبطةً على الجدران، أو إعلاناً تلفزيونياً.. أي عمل إبداعي، سواء كان قصيدة أو رواية أو لوحة تشكيلية، ينطوي على فكرة تؤثر في المتلقي، وتشكل وجدانه ومشاعره، هذا المعنى يختزنه عقله الباطن، ووفقاً لنظرية التأثير الاجتماعي، يبرز في وقت ما، ليؤثر في سلوكياته ومواقفه.

قد يكون هذا المعنى ظاهراً جلياً، وقد يكون خفياً.. لذلك؛ من المهم أن تكون الرسالة التي تصل إلى المتلقي قيّمة، وبالنظر إلى الدور الذي تلعبه المحاكاة في تشكيل الهوية، بدءاً من الطفولة، لك أن تتصور حجم التأثير الذي يحدثه الأدب في الشخصية.

بعض الأعمال الأدبية تكون رائعة على المستوى الفني، ولكن إذا دققت بين السطور، ستلاحظ أن بعض الكتب تصدر في طبعات فاخرة، ولكنها في الحقيقة مجرد فخاخ.

تقول الأعرابية:

إذا كانَ الطِّباعُ طباعَ سوءٍ

فلا أدبٌ يُفيدُ ولا أديبُ

لا نرفض التعبير عن الواقع، الذي يتكون من الخير والشر، لا نرفض أن يستخدم الكاتب أي أدوات لإيصال فكرته، لا نرفض أي أسلوب فني يختاره المبدع في التعبير، وللمخيلة كل الحرية في الإبداع والتحليق، ولكن المهم أن تكون الرسالة قيمة.

البعض يرى أن ربط الأدب والفنون عامة بالأخلاق، يحيلها إلى وعظ وإرشاد، معتقدين أن ذلك يعني المباشرة والتقليدية، وأن ذلك يتعارض مع الحرية والتخيل والإبداع، وهذا تجاهل لمفهوم الأدب، الذي هو مزيج من الحرية والالتزام، وجهل بلغة الفنون الأدبية، التي تتجاوز المباشرة إلى التعبير الأدبي الخلّاق.

يحدث هذا، برغم أن الأخلاق جزء لا يتجزأ من هويتنا الدينية والثقافية، قال أمير الشعراء أحمد شوقي:

إنما الأمم الأخلاق ما بقيتْ

فإن همُ ذهبتْ أخلاقهم ذهبوا

والغريب؛ أن نرى رهبة البعض عندما نقرن الأدب بالأخلاق، بينما نرى في الدول المتحررة، دعاوى للعودة إلى الأخلاق، وظهور توجه عالمي لتعزيز السلوك الأخلاقي، مثال اليابان التي أدخلت مادة الأخلاق في المناهج التعليمية.

والأدب منتج يبقى بعد رحيل صاحبه، ويظل يؤثر في الأجيال سلباً أو إيجاباً أبد الدهر، لذلك تتعاظم المسؤولية فيه، فالكلمة يمكن أن تبني أمة، والكلمة أيضاً قادرة على غير ذلك. قال الشاعر أمين الجندي:

وما من كاتِبٍ إلا سيفنى

ويبقى الدهرَ ما كتبت يداهُ

فلا تكتُب بكفِك غيرَ شيءٍ

يسرُّك في القيامةِ أن تراهُ

يجب أن نشدد على ثنائية الأدب والأخلاق، وننبه جميعاً إلى مسؤولية الكاتب، ونتحدث باستفاضة عن ماهية الإبداع، ونؤكد أن الأدب، مهما تعددت تعريفاته وأنواعه وأساليبه، هو في النهاية رسالة، وأن القيم مقوم أساسي ليس في الأدب فقط، ولكن في كل الفنون.

> **العمل الإبداعي ينطوي على فكرة تؤثر في المتلقي وتشكل وجدانه ومشاعره**

أثرى الحركة النقدية العربية

إحسان عباس..

أمضى عمره في خدمة التراث والأدب العربي


د. محمد خليل

الأديب والشاعر والمترجم والمحقق المعروف، الدكتور إحسان عباس (١٩٢٠-٢٠٠٣م)، يمثل نموذجاً فريداً بين أقرانه، وأبناء جيله من الرواد، الذين قدموا الكثير لتستعيد الأمة دورها الحضاري الفاعل المنشود، فهو رائد في تخصصاته كافة: نقداً، وتأليفاً، وتحقيقاً، وترجمةً، أمضى عمره، الذي زاد على الثمانين، في خدمة التراث والأدب العربي، فكان نموذجاً مميزاً للرائد الحقيقي، لما قدمه من جهد علمي مرموق، ولما أرساه من تقاليد في حقول البحث والمعرفة.



كان غزير الإنتاج تأليفاً وتحقيقاً وترجمةً من لغة إلى لغة، فقد ألف ما يزيد على خمسة وعشرين مؤلفاً، بين النقد الأدبي، والسيرة والتاريخ.. وحقق ما يقارب اثنين وخمسين كتاباً من أمهات كتب التراث، وله اثنتا عشرة ترجمة، من عيون الأدب والنقد والتاريخ، لكنه كان مقلاً في الشعر، فقد أخذه البحث الجاد والإنتاج الغزير من ساحة الشعر والتفرغ له. كان مشهوداً له، بأنه أديب وباحث متمكن، ذو قدرة فائقة على استيعاب التراث العربي، والنقدي منه بصفة خاصة، وصل من خلال هذه القدرة إلى الكثير من الحقائق، كما أضاف إليه إضافات ثرية، وصوّب أوهاماً وقضايا ظلت مغلقة لمدة من الزمان، ما حدا بمجموعة كبيرة من الدارسين، لتناول جهوده في المجالات المختلفة بالبحث والدرس والتنقيب. وتم تكريمه بوضعه في المكانة اللائقة به، حيث نال جائزة الملك فيصل العالمية عام (١٩٨٠م)، وجائزة جامعة كولومبيا الأمريكية للترجمة عام (١٩٨٣م)، وجائزة سلطان العويس الإماراتية (١٩٩٣م)، وجائزة السلطة الفلسطينية التقديرية عام (١٩٩٨م)، وجائزة مؤسسة الفرقان، وقد حصل على وسام القدس من منظمة التحرير الفلسطينية عام (١٩٩٠م)، ووسام المعارف اللبناني عام (١٩٨١م)، وتم تكريمه في دار الأوبرا بالقاهرة عام (١٩٩٥م) من قبل وزارة الثقافة المصرية. كما اختير عضواً في عدة مجامع عربية لغوية، منها: المجمع السوري، والمجمع المصري، والمجمع العراقي، والمجمع الأردني.

ولد الدكتور إحسان رشيد عبد القادر عباس الزياتنة- الدكتور إحسان عباس- عام (١٩٢٠م) في بلدة (عين غزال) بفلسطين، وتلقى تعليمه الابتدائي حتى الثانوي في حيفا وعكا، وحصل على دبلوم من الكلية العربية في القدس، أهّله للعمل بالتدريس حتى عام (١٩٤٦م)، ثم سافر إلى القاهرة للالتحاق بجامعة فؤاد الأول (القاهرة الآن)، ودرس في قسم اللغة العربية بكلية الآداب،

وحصل على شهادة الليسانس عام (١٩٤٩م)، ثم درجة الماجستير عام (١٩٥١م)، ثم درجة الدكتوراه عام (١٩٥٤م) من الجامعة نفسها. وعمل أستاذاً في جامعة غوردون (جامعة الخرطوم الآن) بالسودان منذ عام (١٩٥١م)، وحتى عام (١٩٦٠م) بقسم اللغة العربية، الذي كان يرأسه محمد النويهي، ثم غادر الخرطوم إلى بيروت، حيث عمل أستاذاً بالجامعة الأمريكية منذ عام (١٩٦٠م)، وحتى عام (١٩٨٥م)، ثم غادر بيروت إلى العاصمة الأردنية عمان عام (١٩٨٦م) ليعمل أستاذاً وباحثاً بالجامعة الأردنية، وظل فيها حتى وفاته في عام (٢٠٠٣م).

لقد نشأ الدكتور إحسان عباس، وتكوّن علمياً، بين الكلية العربية في القدس، وجامعة القاهرة.. وفي كلا الموطنين، كان هناك نزوع نهضوي، مقرون بالمزيد من الإحساس بالهوية، وبالانخراط في العالم في الوقت نفسه. ومن يتأمل جيل الأساتذة الذين درس معهم الدكتور إحسان عباس، يتبين أنهم كانوا يملكون التوجهات ذاتها، وإن اختلفت قدراتهم وكفاءاتهم، ومواطن تركيزهم، ومنهم: الدكتور طه حسين، وعبدالوهاب عزام، وأحمد أمين، وأمين الخولي، والدكتور زكي نجيب محمود، وعبدالرحمن بدوي، وأحمد الشايب، والدكتور شوقي ضيف.. يشترك هؤلاء في النزوعين: النهضوي والإنساني، وفي الانفتاح على الكلاسيكيات اليونانية، والأوروبية، والعربية، وفي الوقت نفسه الاستفادة من التيارات الجديدة في أوروبا ما بين الحربين. وكما عرف الدكتور إحسان عباس وزملاؤه في الجامعة هؤلاء، ويبدو أن أحمد أمين كان الأقرب إلى قلب إحسان عباس بينهم، عرفوا أيضاً نخبة من كبار المستشرقين ومن شبابهم، الذين كانوا يأتون إلى جامعة القاهرة للإفادة والاستفادة. ويقول البروفيسور (وينفرد مادلونغ) أستاذ الدراسات الكلاسيكية العربية المشهور: (إنه تعرف إلى إحسان عباس، طالباً في الدراسات العليا أواخر الأربعينيات من القرن العشرين، وأنه كان يعلمه اللاتينية، في مقابل تعليم إحسان عباس له العربية).

عكف الدكتور إحسان عباس على دراسة التراث العربي الأدبي، بانفتاح ونهم معرفي كبير، وهمٍّ نهضوي وإيمان بالأمة ونهضتها، واعتزاز بتراثها وحضارتها، وقدرتها على التواصل والتقدم، والمشاركة والندية، كل ذلك أفضى به، وبآخرين كثيرين من زملائه وأبناء جيله، إلى الاندفاع في التجديد العلمي والأكاديمي، والى الإقبال على إخراج نصوص التراث القديم، من أجل إعادة كتابة تاريخنا الثقافي بالمناهج الجديدة، ومن أجل تخليد تلك النصوص، باعتبارها جزءاً أساسياً في ماضينا الثقافي. وقد قام أبناء الجيل الثاني، أمثال: الدكتور طه حسين، والدكتور زكي نجيب محمود، وأحمد أمين، على تنفيذ الفكرة بشكل أوسع، بينما الجيل الثالث، جيل إحسان عباس، عمل أكثر على استخدام التقنيات العلمية المتعلقة بإعادة تكوين النصوص وتركيبها، وتحقيقها، وتحريرها، وإعادة قراءتها في السياقات الجديدة، وكتابة تاريخ ثقافي للأمة، يتخطى الاتجاهات والمسلمات العامة، أكثر دقة وموضوعية.

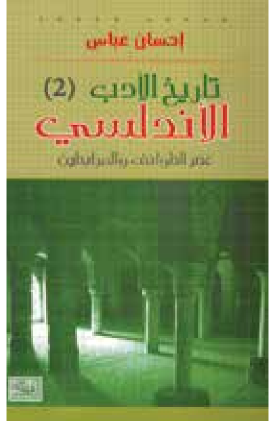


إحسان عباس



أمين الخولي





المستشرقون هم الذين نشروا النصوص العربية التراثية الأولى والأساسية، بين عامي (١٨٥٠م، و١٩٣٥م)، وجاء الجيلان العربيان الأول والثاني، فبدأا بتكوين مدرسة عربية في التحقيق والدراسة. لكن الجيل الثالث، جيل الدكتور إحسان عباس، هو الذي وصل بالأمر إلى ذروته، بالإتقان في تحقيق النصوص وإخراجها (بل وتصحيح ما أخرجه المستشرقون)، وبكتابة الدراسات المستقلة، ونشر القراءات المستقلة والمشاركة في الأطروحات الكبرى. بيد أن الدكتور إحسان عباس، تقدم بين زملائه وأبناء جيله بالإنتاج الكمي والنوعي، لا في الدراسات التراثية والتحقيق التراثي فحسب، بل أيضاً في دراسات النقد الأدبي، والنقد المقارن، ونظرية الشعر الحديث، فقد كان رائداً في دراسة الشعر العربي الحديث، إضافة إلى كونه وأحداً من عدد قليل من النقاد والمبدعين العرب، في النصف الثاني من القرن العشرين، الذين لم يتعصبوا لنظرية، ولم يمنعهم اطلاعهم الواسع على التراث، دبيب التغير في الحياة الثقافية العربية. كما أن عمله الأكاديمي في جامعات عديدة، لم يصرفه عن محاولة الوصول بالنقد العربي إلى زمانه الراهن، فكان موسوعياً في معرفته المناهج النقدية.

آمن بضرورة أن تستعيد الأمة العربية دورها الحضاري الفاعل

ألف ما يزيد على (٢٥) كتاباً في النقد والترجمة وحقق أكثر من (٥٠) مؤلفاً تراثياً



د. ضياء الجنابي

القص الشفاهي

في تاريخ الأدب العربي

من خلال تتبع الموروث القصصي، في معظم مفاصل تاريخ الأدب العربي، خصوصاً في عصوره الأولى؛ بدءاً من عصر ما قبل الإسلام، ووصولاً إلى نهاية العصر العباسي الثالث، يتضح أن الفن القصصي كان فناً قائماً بذاته عند العرب، سواءً في بواديهم أم في حواضرهم، ولم يكن الشعر وحده، برغم قدحه المعلى، هو الفن الإبداعي الوحيد الذي أجادوه، غير أن القص لم يكن في بادئ الأمر مدوناً، بل كان مقتصراً على ترويجه عبر الرواة والحكواتيين، وكان له في المقابل متابعون ومتلقون، تتوزع طبيعة اهتمامهم به بين منحيين؛ الأول المتعة والتسلية، والثاني الاستفادة من الحكم والوعظ، والاعتبار بالعبر البليغة التي يكتنزها، ومن هذا نستلهم أن ذائقة الإنسان العربي لم تكن محصورة بالشعر، كما يروج بعض المستشرقين، ومن أخذ برأيهم.

ومن أخذ بهذا الرأي، سواء من المستشرقين أو بعض الباحثين، فهو يهدف من خلال ذلك إلى تجريد العقلية العربية من سمة الخيال ببعده الحقيقي، معتبرين أن الشعر يستعير خياله من اللغة نفسها، فهو تخيل وليس خيالاً، بالتالي فهو عملية لغوية مجردة، يكون عنصر الخيال فيها ضعيفاً في أحسن حالاته، في حين أن السرد يسمح بالتمدد خارج كينونة اللغة، وخارج قوانين الكتابة ذاتها، إلى متسع من الخيال والبناء الفكري، المعتمد على التحليل والتركيب وغيرهما من التقنيات، التي يستكثرونها على المبدع العربي المعتمد على موروثه الخاص.

إن القفزة النوعية في سيرورة الأدب العربي، كانت في عصر التدوين، حيث تم تثبيت ما قاله الأولون من شعر ونثر بكل أصنافه؛ الخطب والرسائل والمواقف والحكايات والأمثال، إلى جانب ذلك، أتيحت أمام المبدعين فرصة كتابة نتاجهم الفكري والإبداعي الخاص على الورق، فتمت مزاولة كتابة القصص وتدوينها كفن مستقل بذاته، جنباً إلى جنب مع الفنون الأخرى، وخير دليل على ذلك هو فن المقامات، وبالذات مقامات الحريري، ومقامات بديع الزمان، التي وصلت إلينا بصورتها السردية المكتوبة، بشكل يتناسب مع ذائقة المتلقي آنذاك، وقد تم تحقيقها من قبل باحثين أكاديميين أكفَاء، ويمكن اعتبار المقامات الجذر العربي للفنون السردية؛ سواء الرواية منها أو القصة القصيرة، مع الأخذ بنظر الاعتبار عامل الزمن، وما يفرضه من تطور على صعيد التقنيات، في جميع حقول المعرفة الإنسانية.

في خضم ذلك، يبرز أمامنا سؤال ملح مفاده: لو استثنينا المقامات، باعتبار أن مدونيها معروفون، من هو القاص العربي، الذي ألف وكتب بخط يده القصص، التي وصلتنا من التراث العربي، مثل، حكايات ألف ليلة وليلة، وسير الأبطال، وكتب النوادر، وحتى القصص الوعظية التهذيبية؟! يقيناً أن كل ما طرح من آراء عاجز عن الإجابة عن هذا السؤال، برغم الكثير من البحوث والدراسات الرصينة، ولكن من جانب آخر، أكدت الكثير من المصادر أن القصص الشعبية، هي نتاج جمعي تراكمي على

> **لم يكن الشعر وحده برغم (قدحه المعلى) عند العرب فقد صاحَبَه الفنُّ القصصي**

> **نشره الرواة والحكواتيون بغرض المتعة والتسلية والفائدة من الحكم والوعظ**

مستوى الخيال واللغة والذائقة الجمعية، يعود إلى عموم الشعب أو المجتمع القائم في عصر ما، مع التأكيد على أن هذه القصص، تبدأ عادة بنواة بسيطة تتكئ أحياناً، بشكل معين، على الواقع، وأحياناً تكون محض خرافة أو أسطورة قديمة متداولة، ثم تأخذ بالنمو والتطور والتعقيد، وشيئاً فشيئاً، تتصاعد وتيرة الحبكة والإثارة في أحداثها وتنضج قماشتها اللغوية، وفي أحيان أخرى تنحو إلى روح المبالغة في التعبير، وإجراء بعض التغييرات، وربما إضافة مفاصل جديدة، كلما تم تداولها من وسط اجتماعي إلى آخر، ومن مرحلة زمنية إلى أخرى، فتتسع وتكبر مثل كرة الثلج المتدحرجة.

ومن المهم الإشارة، إلى أن النزوع نحو المبالغة، مردّه إلى عاملين؛ الأول إرضاء كبرياء الشعب، والثاني معالجة عقد نفسية واجتماعية كامنة في نفوس أبناء أي مجتمع، وعلى مر العصور، ومن جانب آخر فإن أدب القص الشعبي يعد ملكاً مشاعاً لعموم الشعب، وليس هناك حقوق محفوظة لكاتب معين، لذلك بات من السهل أن تمتد إليه يد التغيير بين الفينة والفينة، سواء على مستوى الموضوع، أو الحبكة الدرامية، أو الأسلوب اللغوي، وهذا الأمر لم يقتصر على القص الشعبي في الأدب العربي وحسب، بل هو خاصية تشترك فيها أغلبية الأمم.

هنالك قصص في الأدب العربي، ظلت رائجة ولم يخبُ بريقها على مدى أجيال متتابعة، وعصور متلاحقة مثل، قصة عنترة بن شداد، على سبيل المثال، وقصص الحب العذري أمثال قصص؛ قيس وليلى، جميل وبثينة، عروة وعفراء، توبة وليلى الأخيلية وغيرها، وتوجد الكثير من القصص تحاكي هذا المناخ، ولكن بنكهات محلية وأسماء مختلفة، في جميع الأقطار العربية تقريباً، إضافة إلى ذلك، هناك قصص البطولة والمغامرات مثل، قصة (سيف بن ذي يزن)، و(الزير سالم)، أو (سيرة بني هلال)، بجميع حكاياتها وغيرها الكثير، بحيث بات من الصعوبة بمكان تحديد كاتب أو مؤلف معين لها، وفي مقدمة القص العربي تقف حكايات (ألف ليلة وليلة)، التي تخطت صعيد الأمة إلى العالمية، وتمت ترجمتها إلى عشرات اللغات؛ الغربية والشرقية، وتجدر الإشارة إلى أن قصص ألف ليلة وليلة، تعد أنموذجاً للقص الشفاهي المركب؛ لأنها قد تم تناقلها شفاهياً قبل تدوينها من جهة، ومن جهة أخرى طبيعة بنيتها المركزية، التي تعتمد على فكرة القص الشفاهي، وذلك من خلال المشافهة اليومية، التي تمارسها (شهرزاد) وهي تسرد قصصها على (شهريار).

إلى جانب ذلك، ورد في أمهات كتب تاريخ الأدب العربي، أن هناك رواة متخصصين على مستوى عال من الحرفية، كانوا يمارسون القص الشفاهي، سواء في بلاطات الملوك والأمراء، أو يبثونه بين الناس مثل، الأصمعي الذي يقول فيه ابن الأنباري أن (الأصمعي يد غراء في اللغة لا يعرف فيها مثله، وفي كثرة الرواية)، إضافة إلى رواة آخرين أمثال (أبي عبيد، وخلف الأحمر، وحماد الراوي، وابن الكلبي)، وهؤلاء لهم مصادر بشرية يرجعون إليها للتحقيق في كل شاردة وواردة، وهم ما تم الاصطلاح عليهم بـ(علماء البادية)، وكان هؤلاء أوعية العلم والقائمين عليه، وكانت أسماؤهم تتردد على أفواه رواة الحضر آنذاك، ولكن للأسف عندما تم تدوين الأخبار والمعارف، وتصنيف الكتب والمجلدات، نسبت تلك القصص والأخبار إلى رواة الحواضر، فعرفنا أسماءهم، ولم يتم ذكر أسماء مرجعياتهم من رواة البوادي.

ينبغي أن نشير إلى أن الرواية في الاصطلاح العربي القديم، لا تعني الإنشاء، فمثلاً قصة (عنترة بن شداد)، وما فيها عناصر التشويق، تعزى إلى (الأصمعي)، الذي عاش في أواخر القرن الثاني، وبداية القرن الثالث الهجريين، ومن المعلوم أن أحداث وشخوص هذه القصة أقدم زمنياً منه، إذاً، لم يكن الأصمعي سوى ناقل وراوٍ ومهذب لها في أحسن الأحوال، كونه كان كثير التطواف في البوادي العربية، يتلقى أخبارها ويقتبس من علومها، وهذا الأمر ينسحب بقدر معين على القصص الوعظية التهذيبية، التي ليس من السهل أن ننسب أية قصة منها إلى أديب معين، لأن الذين أوصلوها لنا هم مصنفون وجامعون وليسوا مؤلفين، وهم يعترفون في مقدمة كتبهم بقلة نصيبهم في الابتكار، أو الإنشاء.

حدثت القفزة النوعية في سيرورة الأدب العربي مع بدايات عصر التدوين

القاص العربي هو من ألف وكتب بخط يده الحكايات وسير الأبطال

لاتزال بعض القصص العربية رائجة لم يخبُ بريقها على مدى أجيال متتابعة

الشعر..

وإطلالة القرن الجديد

مع إطلالة القرن الجديد، قدم العديد من أصحاب القلم، ما يمكن أن نطلق عليه (كشاف حساب القرن الماضي (القرن العشرين).. فكان قرناً حافلاً بالمتغيرات التي انطبعت على الإنسان، وهو كائن يتميز بامتلاكه الخيال والعاطفة..

السيد نجم



أصبح إنسان ما بعد الحداثة؛ مزيجاً لفكرة أنسنة الآلة، بعد التقدم الهائل في توظيف (الروبوت)، أو الإنسان الآلي، وآلية الكائن الإنساني، حيث تحولت ملكة الإبداع إلى وسيلة، من أجل المزيد من المكاسب المادية، والإنتاج الصناعي والتكنولوجي. مرت البشرية بمثل تلك التجربة مع بشائر القرن الماضي، فكانت الأصوات التي شعرت بمتغيرات، من شأنها قد تؤذي جوهر الإنسان، ألا وهو (الإبداع) الفني. وتولت الأقلام الدفاع عن الإبداع الشعري والأدبي، في مقابل المنجز العلمي في حينه.

علت الأصوات وتعددت الآراء، وجاء من تولى مسؤولية الدفاع عن الشعر، فقال الناقد (ماثيو أرنولد): (إن للشعر مستقبلاً هائلاً، لأن الإنسانية ستجد في الشعر الجدير بهذا المستقبل مستقراً لها، يتجدد الاطمئنان إليه على مر الأيام...).

ينظر الكاتب إلى منابع الشعر، من خلال مقولتين راجتا في بدايات القرن العشرين؛ (النظرة السحرية) و(النظرة العلمية)، في البحث عن منابع الشعر.. وهي قضية جديدة قديمة. الطريف أن أشار التراث العربي النقدي إلى فكرة ملهمات الشعر.. وقال بوجود نوعين من استخدام اللغة: الاستخدام (الإشاري)، الذي يشير إلى موضوعات خارجية، ويمكن التحقق من صدقه أو كذبه، والاستخدام (الانفعالي)، الذي يشير إلى خبرة وجدانية باطنية.

كما يرى (ريتشارد)، أن إساءة فهم الشعر ترجع إلى المبالغة في أهمية العنصر الفكري في الشعر. ويذكر د.ماهر شفيق فريد في مقدمته للنسخة المعربة، أنه من نتائج ما قال به (ريتشارد)، وجود هوة بين الشعر والمعتقد الخاص للشاعر، إذ لا يلزم بالضرورة أن يؤمن الشاعر بالصدق الحرفي لكل ما يقوله، بل يقوله لأغراض بلاغية أو فنية.

عموماً؛ يرى الناقد أن الشعر يسهم في تكوين وجدان الإنسان، وذلك برفع حساسيته، وبالتالي تعاطفه مع الآخرين، ومعالجة مشاكل الحياة، وهو على ما يبدو دور اجتماعي للشعر، بقدر كونه دوراً ذاتياً للشاعر والمتلقي معاً.

يرى الناقد أن الشعر يسهم في تكوين وجدان الإنسان وذلك برفع حساسيته

تناول الناقد أعمال الشعراء: (توماس هاردي)، و(وولتر دي لامير)، و(و.ب.ييتس)، و(د.هـ.لورنس)، فقال بأنهم مختلفون في أمور كثيرة، كشعراء مجيدين، كل منهم له ملامحه وخصائصه، لكنهم يتفقون في أمر واحد، أو يتعين عليهم الاتفاق في أمر واحد، هو: (أنه تعين عليهم مواجهة مأزق النظرة الشعرية إلى الأشياء، في قلب العالم الصناعي الحديث). وهو ما لم يحدث، فقد اختلفوا في مواجهة هذا المأزق. عمد (هاردي) إلى مواجهة الحقيقة صراحة.. فكان شعور التشاؤم هو الغالب على أعماله، ثم التجأ (دي لامير) إلى الحلم، والهرب من قسوة الحياة. بينما اتجه (ييتس) إلى السحر وجلسات التصوف الهندية.. كما سعى (لورنس) إلى إطلاق ينابيع الغريزة والفطرة، التي أفسدتها الحضارة الحديثة.

تجدر الإشارة إلى كلمات الصفحة الأولى من الكتاب، الذي ركز على تلك العلاقة المتجددة، بين الشعر والحضارة والعلم، كما في العنوان، يقول الناقد: (ليس مستقبل الإنسان مزدهراً، بحيث يكون في وسعه إهمال أية وسيلة ترمي إلى تحسينه. لقد أدخل حديثاً عدة تغييرات على عاداته وطرق معيشته... حتى إن الإنسان في المستقبل القريب، قد يعدل نظام حياته في النواحي الخاصة والعامة.. حقاً إنه كان يتغير في الماضي، ولكن ليس بهذه السرعة... والخطر أن تتغير بعض عاداتنا، بينما يظل البعض الآخر، الذي يجب أن يتبعه في التغير، كما هو).

واضح من تلك الكلمات أن المدخل ليس أدبياً، ولا هو في الشعر وحده، وهذه النظرة البانورامية، هي التي جعلت للكتاب قيمة خاصة في استقبال المتغيرات، وتأثيراتها في الشعر أو غيره، وبالتالي؛ فالمنتج العقلي الوجداني، المسمى بالشعر، ليس منفصلاً عن كل ما يحيط بالإنسان، وبالشاعر، من متغيرات، عليه أن يتحاور معها، فيبدو ذلك في شعره ويكسبه تميزاً مضافاً.

ليس أدلّ على ذلك من الشاعر التشيكي (ميروسلاف هولوب)، الذي عرف بالعالِم المتخصص في علم (المناعة)، ولم ينشر الشعر إلا في الثلاثين من العمر.

كان يرى أن الذهن العلمي، لا يتناقض مع الذهن الإبداعي الفني.. يشتركان في ركيزة أساسية، تعتمد على فكرتي الخلق والإبداع، والرغبة في الانطلاق والحرية. أضاف: (إن الذهن العلمي نظري وتجريبي، وليست التجربة هنا بالمعنى المدرسي، بل هي التجربة بالمعنى الواسع. أما الذهن الفني؛ فهو تجريبي فقط).

المتابع لتجربة الشاعر الحياتية، يكتشف أنه مارس حريته وإبداعه، على المستوى الفردي الإنساني، قبل أن يكتبها شعراً.

تأهل الشاعر بقراءة الشعر الكلاسيكي، والاطلاع على التراث الأوروبي، وإن درس الشعر الألماني والفرنسي.. وقال: (كنت أحمل إعجاباً بالشعراء السرياليين.. كنت أشعر بأن الشعر شيء شفاف لا يمكنني ممارسته.. كنت أتمنى فقط أن أقلد ياروسلاف سيفيرت الشاعر التشيكي، وزيجينو هربرت الشاعر البولوني).

وكان يقول كلمته في بساطة مغرية للبعض، أن يتهموه بما ليس فيه، فقال: (إني أكتب لهؤلاء الذين لم يتعرفوا إلى الشعر، ولا يعرفون أن هذا الشعر كتب لأجلهم.. أود أن يقرأ الناس الشعر بالطبيعة نفسها، التي يقرؤون بها الصحف، ويذهبون إلى مباراة كرة القدم).

نال الشاعر اهتمام العالم وبلاده، كتابه الأول نشر ببلاده، وبعد عشر سنين ترجم في عدة بلاد.

نماذج من أشعاره.. قصيدة (خمس دقائق بعد غارة جوية) في (بلسن) (٥٦) شارع المحطة:

(صعدت إلى الطابق الثالث/ على السطح كل ما تبقى من البيت كله/ ففتحت الباب/ واسعاً نحو السماء/ لأجل هذا الذي كان المكان/ انتهى العالم/ ثم أوصدت الأبواب بإحكام/ لئلا يسرق أحدهم/ الشعرى اليمانية/ أو (الديبارن/ من المطبخ/ ثم هبطت/ وانتظرت/ أن يقوم البيت ثانية/ أن ينهض الزوج من الرماد/ أن تبرز أذرع وسيقان الأطفال/ في المكان ثانية/ في الصباح وجدوها/ جامدة كصخرة/ وعصفور ينقر يديها).

تعبر تلك القصيدة عن مجمل ملامح الشاعر الفنية.. فالموضوع إنساني، عن تجربة معاناة بعد غارة جوية.. من خلال مشهد المنزل الذي نالت منه الغارة، علماً أنه لم يذكر ذلك مباشرة، وكانت الصور والنقلات والتجاوز الآني، هي الصورة الغالبة/ المعبرة عن تلك الحالة الحزينة. كما كانت اللغة المجازية والصور المعبرة.

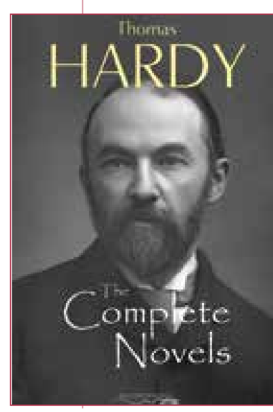
قال عنه الشاعر الإنجليزي (تيد هيوز): (إنه واحد من ستة من أهم الشعراء في عالمنا المعاصر).

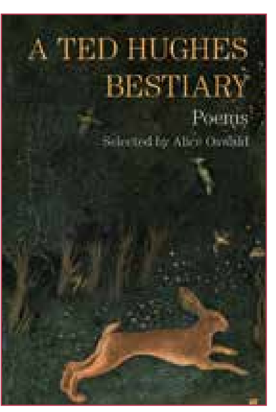
المنتج العقلي الوجداني للشعر ليس منفصلاً عما يحيط بالإنسان والشاعر من متغيرات

يرى الناقد (ريتشارد) أن الشاعر (هاردي) عمد إلى مواجهة الحقيقة والتجأ (دي لامير) إلى الحلم

تيد هيوز


ماثيو أرنولد







سوسن محمد كامل

جدلية العلاقة بين الإقناع والتأثير

لا شك أن العظماء، من قادة وعلماء وكتّاب وشعراء، كانت مهارة الإقناع المرتكز الأول لنجاحاتهم وخلودها، التي وضعتهم على منصة الإبداع، وانتزعت لهم وجودهم بالخط العريض عبر التاريخ، والتميز والنجاح.

فالإقناع لغة، كما يقول (ابن فارس) في معجمه (مقاييس اللغة): من قنع بالشيء رضي به. أما كمصطلح؛ فقد عرّفه أرسطو (فن حمل الناس على فعل شيء، لم يفعلوه في المعتاد، إذا لم يطلب منهم ذلك).

وأما التعريف الحديث لمهارة الإقناع؛ فهو القدرة على إحداث تعزيز لموقف أو معتقد، أو لسلوك ما، من خلال تبني أسلوب تواصل نستخدم فيه أدوات التأثير، ويأتي مفهوم التأثير في اللغة كما جاء في (المصباح المنير): أثرت فيه تأثيراً جعلت فيه أثراً وعلاقة.

وهكذا نرى أن المعادلة تصبح: (إقناع- تأثير- استجابة وتوجيه السلوك)، فالإقناع فكر وتأثير، وهو مجموع عمليات فكرية، تتوجه مباشرة. إلى مناشدة العقل بالدرجة الأولى، إما بشكل مباشر، من خلال الحوار والمناظرة والجدال، وإما من خلال الأسلوب التسويقي المباشر، والبحث في الصلة بين التأثير والإقناع، يؤكد أن التأثير أعم وأشمل وأبقى، وما الإقناع إلا وسيلة من الوسائل الاتصالية المهمة، للوصول إلى التأثير المنشود، فالإقناع غير المباشر، هو دفع المتلقي إلى تبني آراء، أو اتخاذ قرارات والاستجابة لها من تلقاء نفسه، وعادة ما يكون عن طريق (الإعلانات- المسرح- السينما.. إلخ).

ولا بد هنا، من الإقرار بأن الإقناع علم وفن، علم من حيث إنه يعتمد على الأسلوب العلمي، في عملية اتخاذ القرارات المتعلقة بتشكيل رأي عام، إضافة إلى ارتكازه كثيراً على مبادئ علم النفس والاجتماع، أما من حيث كونه فناً، فذلك لاعتماده على نتاج الإنسان الإبداعي، للتعبير عن فكره وتدوين أحاسيسه.

لا شك أن مفهوم الإقناع مر بمراحل تاريخ البشرية ذاتها، فالإنسان منذ القدم، استخدم الصور والرموز، ليعبر عن أفكاره ولغاته وحياته المعيشية؛ ففي عصر الفراعنة مثلاً، تجاوزت الأوابد الفرعونية والأهرامات مرحلة الإقناع، إلى الإيمان بعظمة تلك الحقبة الزمنية، أما مباحث المنطق اليوناني في الإقناع والتأثير، فقد كانت الخطابة والجدلية، وتتوجه كلها حول التكوين العقلي والعاطفي للإنسان. أما (أرسطو) الذي وضع أسس الإقناع، منذ أكثر من (٢٣٠٠ عام) في كتابه (الخطابة)، من خلال ربطه بين البلاغة والفصاحة، ورأى أن البلاغة هي (القدرة على الإقناع)، وقسّم الإقناع إلى ثلاثة أنواع (منطقي، وعاطفي، وأخلاقي).

لقد ظل مفهوم الإقناع مرتبطاً بالبلاغة،

> **الإقناع لغة من قنع بالشيء.. أما كمصطلح فهو فن حمل الناس على فعل الشيء**

وفي العصر الإسلامي؛ تم استخدام الحوار والمناظرة من خلال الخطاب البلاغي، كوسيلة للإقناع، مثل قصص الأنبياء التي وردت في القرآن الكريم، وهنا نذكر اعتماد مفهوم الإقناع على علوم البلاغة والبيان، للتأثير في سلوك وتوجهات المتلقين، في تقاطع واضح مع الرؤية الإغريقية والرومانية، في الموضوعة نفسها.

وفي العصر الحديث، وتحديداً في بدايات القرن العشرين، ومع تطور العلوم الاقتصادية والاجتماعية، وعلوم التنمية البشرية، ظهر علم (الإقناع) كعلم له قوانينه وتقنياته وأدواته، مع الإشارة إلى أنه نشأ حديثاً، عن علم النفس والإعلام والتربية والمنطق.

إن عملية الإقناع تمارس يومياً، فهي قوة فعالة وموجودة في جميع مواقف حياتنا، وفي كل المجالات، ونظراً إلى أهميتها وقدرتها على التأثير في الأفراد والمجتمعات، خاصةً إذا ما استخدمت لتحقيق أهداف إيجابية سامية وبنّاءة. ولكي تنجح عملية الإقناع، لا بد من الدخول إلى نظام المعتقدات الأساسي لدى المتلقي، لإضافة معتقد جديد، بأسلوب منهجي، يتشكل من خلال موقف مستجِد، ويصبح جزءاً من المعتقدات الأساسية للشخص المتلقي.

وتحتاج عملية الإقناع إلى فهم اتجاهات الفرد، مع الإشارة إلى أن الذي يحكم اتجاهاته، هو منظومة القيم التي يؤمن بها، وتتحكم في جميع سلوكياته وقراراته، وهي التي ترسم الإطار العام لسلوك الفرد.

إن مفهوم الاتصال الإقناعي، هو شكل من أشكال الاتصال الكثيرة، ولعله من أهمها، فهو يشكل عملية تفاعلية تبادلية؛ بمعنى أن يصبح المرسل مستقبلاً، والعكس صحيح.. لذا؛ فإن الشخص الذي يرغب في إقناع الآخرين بأفكاره، وبالتالي التأثير فيهم، لا بد له من إعداد ردود فكرية للرسائل المرتدة، التي تصل إليه من الأشخاص الذين يتفاعل معهم، حتى يحصل على أعلى مستوى من النجاح في اتصاله الإقناعي، إضافة إلى المصداقية، واستخدام أساليب الإقناع المختلفة، ومنها التفكير المنطقي، وحسن الإصغاء والإنصات، والتمتع بمستوى علمي وثقافي لما يدعو إليه، وكذلك الهدف من وراء الاتصال الإقناعي، وتقييمه الأخلاقي والاجتماعي والعلمي؛ بمعنى أن الإقناع هو رسالة موجهة إلى متلقٍّ مدروسةٌ ومهيأةٌ، من حيث الأساليب والاستراتيجيات والأهداف، مراعياً احترام المستقبِل، بانتقاء الكلمات المحببة، وخلق جو إيجابي تسوده الألفة والمودة، وتجنب التعالي، أو الاستهزاء، ويجب الانطلاق من النقاط المشتركة في قضية الإقناع، والبناء عليها لتضييق فجوة الخلاف، وبناء جسر من التفاهم.

ولا شك أن مهارة الإقناع، تعتمد على مواهب خَلقية ومهارات مكتسبة، وهذا ما يؤدي بطبيعة الحال إلى اختلاف البشر، وتفاوتهم في قدراتهم وإمكاناتهم، وكذلك مدى استجاباتهم للرسائل الموجهة إليهم، وقبل بناء الرسالة الإقناعية، لا بد من معرفة الجمهور أو الفرد المستهدف، من حيث درجة تقبله للإقناع، ومدى علاقته واهتمامه بمضمون الرسالة، والابتعاد عن الجدل العقيم، وكسب الجولات، فإن الطرف الآخر، لن يكون سعيداً في المحصلة، وسيخسر صديقه، وبالتالي قد يتجنبه الآخرون، فلا بد لنجاح عملية الإقناع، من عنصرين أساسيين هما: المقدمات المنطقية والنتيجة.

إن امتلاك المهارات الإقناعية، من أهم مقومات النجاح في شتّى مجالات الحياة، مواكبة للتسارع التكنولوجي والعلمي، حيث أضحت التقنية الرقمية لغة الحياة وقوامها، التي تمارس عملية الإقناع والتأثير، في كل لحظة من لحظات حياتنا.

لا بد من استخدام أدوات التأثير لإحداث تعزيز لموقف أو سلوك ما

تصبح المعادلة واضحة (إقناع- استجابة- توجيه السلوك)

هو علم وفن يعتمد على الأسلوب العلمي والنتاج الإنساني المبدع

حاتم الصكر يتابع مشروعه حول مفهوم الحداثة

مستويات المثاقفة والتناص

في الشعر العربي

عن (دار خطوط وظلال، عمّان، ٢٠٢١م)، صدر كتاب الباحث والناقد العراقي المقيم في أمريكا، د. حاتم الصكر (تنصيص الآخر/ دراسات في المثاقفة الشعرية والمنهج ونقد النقد). وقد تضمّن دراسات نظرية ونقدية، استكمالاً لمشروعه في تتبع مفهوم الحداثة والنصّ والتناص، وتفاعل الثقافات في مجال الكتابة الشعرية وبعض مشكلاتها.


عزت عمر

من وجهة نظره كباحث له حضوره المهم في المشهد الفكري والإبداعي العربي. ومن المعروف تاريخياً أن النصوص السردية والشعرية كانت تتفاعل مع بعضها تؤثّر وتتأثر منذ أقدم الأزمان، تبعاً لفاعلية التجاور أو انتقال النصوص بواسطة الرحّالة والتجّار والبحارة وسواهم، ممن كان يخالط الثقافات الأخرى؛ بمعنى أن الشاعر لم يكن بمقدوره الانعزال عن ثقافة العصر المديني أو الحضاري السائدة، كما وضّحته وأكّدته دراسات الأدب المقارن، فكان من الضروريّ أن يؤسس الباحث فاعلية التأثير والتأثّر من خلال مفهوم التناص، تناص النصوص باعتباره ضرورة لتكوين الشاعر (الذي لا يمكن أن يكتفي بموهبته)، ولا بد في هذه الحال من تعزيز الموهبة بالثقافة الفكرية والقيم الجمالية السائدة أو المستحسنة في زمانها، وعلى حدّ تعبيره، فقد جرى في التقليد الشائع في دراسات الشعرية العربية أن تمّت المقارنات داخلياً، بين نصوص ذات حاضنة واحدة، برغم أن تاريخ النقد العربي ترك لنا مدوّنات، تؤكد تأثر الشعراء بالنتاج الشعري أو الفكري للثقافات المجاورة والبعيدة،

التي تم التواصل معها بطريق الترجمة، وربما من المكرر القول إن أشعار المتنبي وحكم أرسطو تصلح لذلك، ومثلها ما شاع في الشعر العباسي من تأثر بمقولات فلسفية يونانية، ومن حكم الهند وسرد الفرس، وهو ما أتاحته الصفة الكوزموبوليتية للمدينة العربية، وانفتاحها على الثقافات الأخرى، وكذلك تأثر العلوم اللغوية والبلاغية والفلسفية بالمنطق اليوناني.

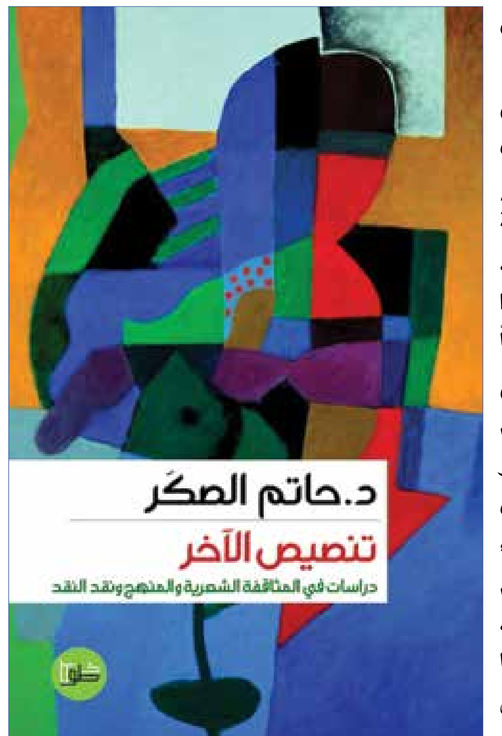
وبالانتقال إلى العصور الحديثة، رأى الباحث أنها شهدت كيفيات أخرى للمثاقفة، تمت عبر التماس المباشر مع الآخر بالدراسة والتعلم، وبنشاط الترجمة وفق ثلاثة مستويات هي: المستوى المقارني، وفاعلية التأثير والتأثّر، كما في النموذج الفرنسي الذي طرح هذه القضية من خلال جملة من الأسئلة: أين يتجلّيان؟ أفي اقتباس الشكل أم المفردات والأسلوب؟ أم تقليد اتجاهات الشاعر الأخلاقية وآرائه المختلفة؟

والمستوى الإيديولوجي والاستشراق مع آراء كمال أبو ديب وإدوارد سعيد اللذين اعتمدا آراء ميشال فوكو في مواقف بعض المفكّرين الغربيين من الآخر، في إطار نقده لثقافة التنوير.

والمستوى الفنّي، سرقات المحدثين، ليؤكّد أنه عند هذا المستوى تضيق مساحة المؤثرات، حتّى تغدو استقصاء لما يتركه كاتب في نصّ، وكيف يمكن للناقد كشفه والإشارة إليه في إطار عملية المثاقفة وأثرها في النصّ الشعري العربي، وعلى سبيل المثال، يذكر المؤلف مدى تأثر صلاح عبدالصبور في مسرحيته الشعرية (مأساة الحلاج) بمسرحية (جريمة قتل في الكاتدرائية) لـ ت. س. إليوت، ومدى تأثّر بدر شاكر السيّاب في قصيدته (أنشودة المطر) بقصيدة الشاعرة إيديث سيتويل، (ما يزال المطر يسقط).

ومن جانب آخر، تناول الباحث مسألة الخصومات وأثرها في المشهد الشعري المعاصر، فتوقّف مطوّلاً عند أدونيس لكونه من (أكثر الشعراء العرب تماساً مع الغرب عيشاً وكتابة وترجمة)، وترصد الكثير من النقاد ما اعتبروها تناصاً أو نحلاً، ومنهم المنصف الوهابي وكاظم جهاد. وفي هذا الصدد أكّد المؤلّف أن مثل هذه الأعمال، إنما كتبت لدوافع انتقامية؛ بسبب الخصومات بين الشعراء، ولم تهتم بجانب المثاقفة والتفاعل الإبداعي.

وعلى غرار ما سبق، تابع الباحث مسألة المثاقفة في فصل خاص أسماه (النصّ والصورة/ المدينة في مرايا المثاقفة الشعرية)، فتابع بضعة قصائد لشعراء عرب وأجانب اتخذوا موقفاً هجائياً أو بالأحرى عدائياً من مدينة نيويورك، لدوافع إيديولوجية أو نفسية، على الرغم من أن نيويورك مدينة كسائر مدن العالم، مكان حيادي حافل بالجمال والحياة، لكن الشعراء لم يتحمّلوا ألاّ تكون مدينة الحلم الفاضلة الموجودة في خيالاتهم، بمن فيهم ابن المدينة ذاتها والت وايتمان في ديوانه (أوراق العشب)، إلى جانب روّادها الأوائل من المهاجرين العرب؛ كجبران خليل جبران، وأمين الريحاني، و والأجانب الزائرين، من مثل غارسيا لوركا، وليوبولد سنغور. والشعراء العرب المعاصرون من مثل أدونيس، البياتي، راشد حسين، سركون بولس وسواهم، وعلى حدّ تعبيره (فهذه المدينة تبدو مدينة تلتهم رؤى الشعراء وتصوّراتهم عنها). أما محمود درويش الذي كتب قصيدة عن نيويورك وأسماها (طباق)، وكان قد أهداها إلى إدوارد سعيد، ووصف فيها لقاءه الحميم معه كمفكّر فلسطيني وعربي، ويقدّم المدينة على أنها (سدوم) الجديدة التي غزت بابل، ولعلّ افتتاحية القصيدة تبيّن موقفه من المدينة:



غلاف الكتاب

ليس بمقدور الشاعر الانعزال عن ثقافة العصر المديني السائدة



(نيويورك، نوفمبر، الشارع الخامس/ الشمس صحن من المعدن المتطاير/ فوضى لغات/ زحام على مهرجان القيامة/ هاوية كهربائية بعلو السماء/ قصائد ويتمان/ تمثال حرية لا مبال بزوّاره/ جامعات/ مسارح / متاحف للغد/ لا وقتَ في الوقت / قلت لنفسي الغريبة:/ هل هذه بابل، أم سدوم؟).

ويجد القارئ في هذا القسم تحليلاً نقدياً للقصيدة، من قبل الباحث والنصّ الكامل للقصيدة. وبدوره كتب أدونيس قصيدة أسماها (قبر من أجل نيويورك) اعتبرها د. الصكر نموذجاً للرؤية الفكرية المتشعّبة، فهي مدينة لا إنسانية، بينما كتب عبدالوهاب البياتي قصيدته (قدّاس جنائزي إلى نيويورك)، وعنوانها يقترب من عنوان قصيدة أدونيس، ولعلّه الموقف ذاته يتكرر في صورة نمطية معتادة في سائر النصوص، التي تناولت المدينة للشعراء العرب والأجانب.

ويفرد المؤلّف فصلاً خاصاً للاستشراق، باعتباره مثاقفة مستمرة منذ الترجمات الأولى للآداب والنصوص الشعرية والسردية العربية، ولطالما تعرّض هذا المفهوم للفهم ولسوء الفهم، تبعاً للأهواء الإيديولوجية، والموقف من الاستعمار والعلاقة مع الآخر غير الأوروبي، التي تحوّلت لدى بعضهم إلى نزعة شبه عنصرية، تناولها كلّ من تودروف، وميشال فوكو من نقّاد الغرب، وبطبيعة الحال إدوارد سعيد الفلسطيني العربي المهاجر إلى أمريكا. وقد تابع الباحث في هذا الفصل جهود إدوارد سعيد، لكشف خطاب الاستشراق، وتعرية عناصره القائمة على تنميط الشرق بصناعة مولّفة من عناصر مفترضة، وقراءات مغلوطة ذات طابع استعلائي وخلفية استعمارية، تأخذ لبوساً اجتماعياً أو سردية أو فنية أو تاريخية، لتغطّي على الجانب الاستعماري، والاستشراق أو بعضه مما تناوله إدوارد سعيد، أسهم في تبني الشعراء لمسألة الهوية والمكان، كما تمّ في لقاء محمود درويش به، وعلى كلّ حال، الموضوع قديم ومختلف عليه في الأوساط الفكرية والثقافية العربية، كما أشرنا أعلاه، وقد تجاوز العالم هذه النظرة من زمان بعيد، سمّي بمرحلة ما بعد الكولونيالية.

ويعقد الباحث في خواتيم بحثه المتعدد الموضوعات فصلاً في نقد النقد، وبعض أعلامه، ليتوقّف أخيراً عند مفهوم أدب المهجر والمهجرية الجديدة، والتمييز بينهما في ظلّ المعطيات الصراعية الراهنة، وتبدّل المفهوم من المهجر إلى المنفى تبعاً لارتفاع وتيرة الأحداث المدوّية، التي أرغمت الكثير من الكتّاب والفنانين على الهروب من أوطانهم، وعلى حدّ تعبيره: يظلّ الشعر هو الوعاء المناسب لرصد حالة المنفى والمنفيين، وقدّم نماذج شعرية كثيرة عاينت هذه التغريبة، التي تجاوزت بلاد الغرب شاملة قارات العالم، لكن ما يعزّينا هو تقدّم وتطوّر وسائل التواصل التي أعادت اللحمة ما بين المهاجر/ المنفي ووطنه وثقافته، ليسهم عبر الصحافة العربية ودور النشر في استعادة مكانته، فعادوا إلى مواقعهم في ثقافة بلدانهم، واضمحلت والحال هذه اشتراطات الاندماج الثقافي، ومعه انعدم عنصر هجاء المكان الجديد، فيما اقتربت كتابات المهاجرين من هموم مواطنيهم.. كنموذج ظاهر لانعطافة ما بعد الحداثة وانطلاق زمانها، الذي قال لجملة القضايا التي جلبتها الحداثة معها: وداعاً، ومعه بات كلّ مبدع ومفكّر عنصراً مهمّاً، يسهم بدوره في صياغة النصّ الإنساني الكبير، الذي مازالت البشرية تكتبه منذ بدايات وعيها.

ويجدر التنويه أن مفهوم (تنصيص الأخر) الذي جعله د. حاتم عنواناً أساسياً يرتبط بعملية المثاقفة، باعتبارها عملية معرفية سعت لجعل الآخر بمثابة نصّ قابل للتفاعل الراقي، وترك أثر حضوره في التجربة الشعرية للشاعر، ومدى اقترابه من القيم الجميلة المرتبطة بمفهوم الحداثة وما بعدها.





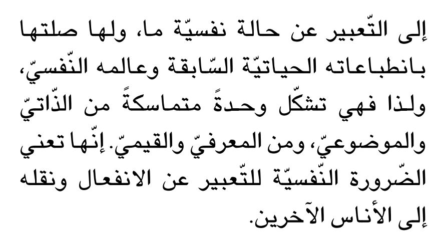

من أغلفة كتبه

تناص النصوص ضروري لتكوين الشاعر إلى جانب موهبته

تعزيز الموهبة بالثقافة الفكرية والقيم الجمالية في زمانها

في العصور الحديثة تمت المثاقفة عبر التماس المباشر مع الآخر والدراسة والتعلم

فواصل



شعرية الفكرة في العمل الأدبي



د. مازن أكثم سليمان

يولد العمل الأدبيّ فكرةً أوّليّة، وحتّى يصل إلى مرحلة النّضج والاكتمال ينمو وقتاً طويلاً في مخيّلة الكاتب، كما ينمو الجنين في رحم أمّه إلى أن (يخرج إلى الضّوء)، فينفصل عن مبدعه، ليبدأ حياةً مستقلّة بعد أن أصبح مادّةً للاستقبال الأدبيّ.

العمل الأدبيّ، إذاً، يبدأ من نشوء الفكرة الأوّليّة؛ صحيح أنّ جميع أشكال النّشاط العمليّ تبدأ، أيضاً، من الفكرة الأوّليّة عن المادّة التي سيتمّ صنعها، لكنّ المميّز لكلّ شكل من أشكال النّشاط العمليّ هو طبيعة الفكرة الأوّليّة.

فالفكرة الأوّليّة في العمل الأدبيّ، تختلف جوهريّاً عن الفكرة الأوّليّة للمنشآت التّقنيّة أو للمؤلّفات العلميّة. ويكمن هذا الاختلاف في الشّعريّة Poetics، التي تتّصف بها الفكرة الأوّليّة للعمل الأدبيّ، وهذا يعني أنّ قوامها (فنّيّ/ مجازيّ).

فإذا كانت الفكرة الأوّليّة مرتبطةً بالتّفكير، فإنّ الإبداع الأدبيّ هو تفكير بواسطة الصّور؛ أي أنّه تفكير يعكس قدرة المؤلّف على إدراك العالم إدراكاً يقوم على الاستقبال الشّعريّ له. وهذا يقود، تلقائيّاً، إلى أن نقول: إنّ الفكرة الأوّليّة هي تكوين روحيّ خالص، تولد وتعيش في وعي المبدع، وتحمل في داخلها تصوّراً حول تجسيدها في العمل الأدبيّ.

تتشكّل الفكرة الأوّليّة في مخيّلة المبدع؛ والمخيّلة آليّة نفسيّة، تخلق تصوّرات حول المحسوس، وتملك، في الآن نفسه، القدرة على الرّؤية الدّاخليّة والسّمع الدّاخليّ. ويمثل العالم أمام الوعي في الصّور التي تخلقها المخيّلة، وحينما تولد الفكرة الأوّليّة تولد فكرةً وتعبيراً شكليّاً مجازيّاً في الآن ذاته.

والتّساؤل الملحّ في هذا الإطار، هو: من أين تنبع الفكرة الأوّليّة في العمل الأدبيّ؟

تشتعل الشّرارة الأولى للفكرة الأوّليّة بسبب انطباع حياتيّ يوقظ شعور المبدع وأفكاره، ويفتح الطّريق للبدء بخلق العمل الأدبيّ، حيث تبدو الفكرة الأوّليّة كأنّها عفويّة، غير أنّها ابنة الحاجة التي أدركها الفنّان فجأةً، ودعته إلى التّعبير عن حالة نفسيّة ما، ولها صلتها بانطباعاته الحياتيّة السّابقة وعالمه النّفسيّ، ولذا فهي تشكّل وحدةً متماسكةً من الذّاتيّ والموضوعيّ، ومن المعرفيّ والقيميّ. إنّها تعني الضّرورة النّفسيّة للتّعبير عن الانفعال ونقله إلى الأناس الآخرين.

الشيء المميز لكل شكل من أشكال النشاط العملي هو طبيعة فكرته الأولية

بعد انبثاق شرارة الفكرة الأوّليّة، ينتقل المبدع إلى مرحلة التّجسيد المادّيّ لها، وعندها يجد نفسه مضطّراً إلى التّخطيط؛ أي إلى العمل الواعي للطّريقة، أو الشّكل، الذي يجسّد الفكرة الأوّليّة.

ويتجسّد العمل الإبداعيّ، عندما تتشكّل جوانبه المعرفيّة والقيميّة والتّعبيريّة والعلاميّة، عبر منهج إبداعيٍّ يعكس الجانب الواعي في النّشاط الإبداعيّ؛ أي يعكس الخواصّ التي يتفرّد بها المبدع مرجعيّاً وفكريّاً وجماليّاً من جهةٍ أولى، ومن جهةٍ ثانية يحدّد الخواصّ التي يشترك فيها مع مجموعةٍ أخرى من المبدعين، بحيث تشكّل اتّجاهاً فنّيّاً متماثلاً متكاملاً.

وهذا يدلّ على أنّ المنهج الإبداعيّ يتشكّل من جدليّة الخاصّ والعامّ، فالخاصّ يمثّل الفرد المبدع، والعامّ يمثّل تميّز اتّجاهٍ كامل؛ ومعنى ذلك أنّ كلّ فنّان يستنبط منهجه الإبداعيّ استنباطاً مستقلّاً، بما يرتبط بإبداعه الخاصّ، لكنّ هذا المنهج، يبدو في صفاته الجوهريّة قريباً من المناهج التي استنتها لنفسها مجموعة أخرى من المبدعين، لأنّ المنهج الإبداعيّ لا يتشكّل عند كلٍّ منهم وفقاً لإرادة ذاتيّة بحتة، بل بتأثير من المتطلّبات الاجتماعيّة وقوانين تطوّر الفنّ والثّقافة والمجتمع.

ويشكّل المنهج الإبداعيّ حلقة تربط بين تجربة المبدع الحياتيّة وموهبته، وعقيدته ووعيه وإحساسه بالعالم من طرفٍ أوّل، ومهارته في إنضاج الفكرة الأوّليّة، وخلق توافق وانسجام وتناسق بين كلّ ما ذكرناه من طرفٍ ثانٍ. فالمهارة تعني قبل كلّ شيءٍ آخر تحقيق الوظيفة الجماليّة في العمل الأدبيّ، وهي القوّة التي تبني هذا العمل، وتجعل منه إنتاجاً مادّيّاً ماثلاً للعيان.

إنّ المهارة في تشكّل العمل الأدبيّ ليست إلاّ قوّة ثانية إذا ما قارنّاها بالموهبة، فهي تشاركها مشاركةً فعّالة في عمليّة الخلق الأدبيّ، وهي شرط لازم لأيّ عملٍ أدبيّ، إذ تكمن ضرورتها في وضع الفكرة الأوّليّة موضع التّنفيذ، وتجسيدها في عمل أدبيّ له قيمته الجماليّة الكبيرة، وكفاءته التّواصليّة العالية. إنّها تعني امتلاكاً كاملاً للغة الفنّ في شكله الأدبيّ، وقدرة فائقة على قول ما يريد المبدع أن يقوله بهذه اللّغة.

وإذا كانت ولادة الفكرة الأوّليّة وتمخّضها تتمّ، من حيث الأسبقيّة، بفعل الموهبة، فإنّ التّجسيد المادّيّ لهذه الفكرة الأوّليّة، لا يتحقّق إلاّ بفعل المهارة التي تحوّل إلى واقعٍ جميع الاحتمالات الكامنة في الموهبة.

ومن الواضح، تماماً، أنّ التّناسب الجدليّ بين هذين الجانبين، يقوم على خواصّ ذاتيّة في شخصيّة المبدع نفسه، ولهذا السّبب، تحديداً، تعدّ جميع التّصوّرات أحاديّة الجانب حول تشكّل العمل الأدبيّ خطأً، مثل تلك التي تنفي دور الموهبة نفياً تامّاً، وتحصر العمليّة الإبداعيّة كلّها بالمهارة، فحسب؛ ذلك أنّ هذه الرّؤى الأحاديّة، إمّا أن تجعل قوّة الموهبة مطلقة، وتلخّص العمليّة الإبداعيّة بـ(تأجّج الإلهام) الحرّ، وبـ(اللّاوعي)، أو أن تجعل من العمل الدّؤوب والمثابرة والتّحصيل والمهارة، وسيلةً وحيدةً لخلق العمل الأدبيّ.

صحيح أنّ المهارة وسيلة رئيسة لا بدّ منها في بناء العمل الأدبيّ، إلاّ أنّها ليست الوحيدة، وصحيح، أيضاً، أنّ الموهبة أو العبقريّة أو المقدرة الطّبيعيّة النّادرة على الارتجال، لا تستطيع أن تحلّ محلّ العمل العقليّ البنّاء الذي تحقّقه المهارة، لكن، إذا غابت الموهبة عجزت المهارة، مهما كانت رفيعةً، عن خلق عملٍ أدبيّ أصيل، لأنّ عملاً أدبيّاً ناهضاً على المهارة، وحدها فقط، سيكون تصميماً حرفيّاً محضاً، وعلى درجة كبيرة من الحذاقة والفنّيّة، غير أنّه، في عمقه الإبداعيّ، لن يشبه العمل الأدبيّ الأصيل، إلاّ كما تشبه المجوهرات المزيّفة المجوهرات الأصليّة.

صورتا الأب والأم
في شعر حسن الزهراني



ما يميز القصيدة ليس موضوعها، على أهمية الموضوع، ولكن الذي يميز القصيدة هو شاعرها بالخصوصية التي يتميز بها أسلوبه، والكيفية التي يعبر من خلالها عن تجربته وثقافته وفكره وموقفه، أكثر الشعراء كتبوا عن الأمهات أو الآباء.. لكن هذه القراءة، التي أتناول فيها للشاعر السعودي حسن الزهراني، من مجموعته الشعرية (أعبر سَمَّ التوجس)، نرصد صورتَي الأب أولاً، والأم ثانياً، ومن خلالها يعلن للعالم (المحترم!)، انتماءه الإنساني والأخلاقي والوطني..



مفيد خنسة

يستهل الشاعر قصيدته بالقول:

(أبـــي./. كلّما كـان يُـومِض بـرقٌ/ شمال المساء/ يُعلّقني بيرقاً/ في جنوب الغمامةْ..)، أي كلما لمع البرق مساء من جهة الشمال، يعلقه أبوه راية على طرف الغيمة من جهة الجنوب. ومثل هذا التركيب الشعري، عندما نقتصر بتفسيره على هذا النحو، نكون بذلك قد أسرنا المعنى وقيدنا حريته، وسأحاول أن أبين المعنى المختزن لهذا التركيب.

إن استخدام المفردتين (برق وغمامة) يشير إلى يوم شتوي عاصف، أما قوله: (شمال المسـاء)؛ يضيف معنى جديداً يتجلى في تحديد جهة للمساء، الذي يمثل فترة زمنية، وإن كان المعنى مجازياً، فإن الجملة الشعرية تشير إلى ارتباط الزمان بالمكان، الذي يضم الأب والابن معاً، وبهذا المعنى يجوز أن يكون للزمان جهات، والذي يدعم هذا التصور قوله: (جنوب الغمامة)، فالجهات نسبية وتتعلق بجملة المقارنة التي تُعتمد، ويتحدد مركزها هنا بالشاعر نفسه، وعلى الرغم من التقابل اللفظي بين شمال وجنوب، فلا يعني ذلك أن شمال المساء هو نفسه شمال الغيمة، كما لا يعني أيضاً أن جنوب الغيمة هو جنوب المساء، ولكن لا بد من ملاحظة الدلالة الحسية للصورة الشعرية..

أولاً: الزمان وحيد الاتجاه، وهو دوماً نحو المستقبل، وإذا مثلناه على مستقيم الأعداد، فسيكون وحيد الاتجاه نحو الموجب دوماً، إذ لا يمكن أن يعود الزمن إلى الوراء.. ثانياً: الغيمة تتحرك في الفضاء، فهي تمتلك ثلاث درجات من الحرية، من وجهة نظر جملة المقارنة، وتكون الجهات ستّاً، وهي: أمام، خلف، يمين، شمال، فوق، تحت. أما في المستوي؛ فيحذف فوق وتحت، وتكون الجهات في المستوي أربعاً: شمال، جنوب، شرق، غرب. وإذا سألنا ما فائدة هذا التفصيل؟ وما علاقة ذلك كله بالتركيب الشعري السابق؟ نكون قد قدمنا مثالاً حياً على التركيب الشعري، الذي يمتلك طاقة متجددة على التكثيف من جهة، كما يمتلك سعة كبيرة لاختزان المعاني، وهكذا

نستنتج المعنى من التركيب الشعري (كلّما كان يُومِض بـرقٌ/ شمال المساء/ يُعلّقني بيرقاً /في جنوب الغمامةْ).. أي مع كل مساءٍ يمضي، بعد عناء نهار من العمل والكد والتعب، يتجدد الأمل لدى الوالد، أن يكون ابنه علماً وهو يكبر مع مـرور الزمن، في فضاء العلم والمعرفة والإبداع، ليكون عطاؤه في المستقبل يعود بـالخير على أرض وطنه، كالغيمة التي خيرها لا يحد ولا يعد.

ويضيف الشاعر الزهراني: (ويهمس في مسمعي: /لاااااا تغادر مكانك/ حتى يؤذّن جدُّكَ/ من شرفة الغيب فجراً/ وتتلو الحقولُ/ على ساعديك الإقـامـةْ../ أبــي... كلما نَطَقَ الرّعد/ يبذر في سفح جفني /ثلاثين حبّة قمح/ ويغرس في سقف صدري غصنين/ من عِزّةٍ وشهامةْ..).

أي يهمس الأب في مسمع الشاعر، ألا يغادر مكانه عن جنوب الغيمة حتى ينقضي الليل، ويسمع صوت جده المنبعث فجراً، وهو يؤذن، وتبدأ الحقول بإقامة صلاة الفجر، على يديه المغمستين بترابها الطاهر. كما أنه كلما علا صوت قصف الرعد، بعد وميض اللمع، علامة لبدء أوان الزراعة، فإن أبـاهُ كما يبذر القمح في الأرض، كي ينبت الـزرع فيها أضعافاً مضاعفة، فإنه يبذر في جفنيه قمح الرؤيا، الذي ينبت ويجعل الرؤية أكثر دقة واتساعاً، ثم يزرع في سقف صدره الذي يحيط بالقلب، غصنين كي يتجذرا في القلب والنفس، فيثمرا عزة وكرامة.

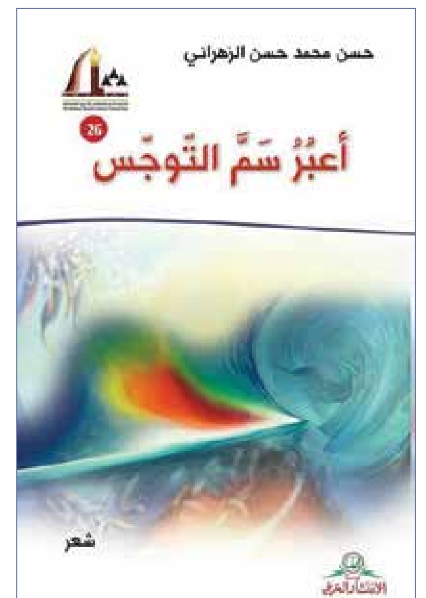
القصيدة تقدم صورة عن اعتزاز الشاعر بانتمائه إلى أرضه ووطنه، ويفخر بانتمائه إلى الطبقة التي تكسب رزقها من تعب جبينها، ويتباهى أمام العالم كله بأبيه، الذي غرس في عقله وقلبه القيم الإنسانية النبيلة، كما يقدم الشاعر صورة أمه؛ التي تمثل رمز الأم المكافحة، وأثـرهـا فـي حياة أبنائها، في تنشئتهم تنشئة صالحة في المجتمع، فقوله: (وأمــي/ تشق شغاف الـفـؤاد/ إذا حل فصل الخريف/ إلى زفرتين/ وتجعل إحداهما فوق رأسي (ركيباً) وإحداهما (بيدراً) شاسعاً/ شرق (أم الكظامة). وتأمرني أن أصلّي وحيداً/ إلى أن تَبِيْضَ على بـاب قلبي حمامة...)، أي إذا كانت هذه صورة الأب، كما قدمها الشاعر في المقطع الأول من القصيدة، فـإن أمـه لا تقل عطاء وعناء عن أبيه، وهو لا ينسى حين يحل فصل الخريف، حيث يقل الماء والأرض يتعبها العطش، كيف كان قلبه يكاد ينفطر عليها، وهي تطلق زفرتين عميقتين بقهر وألم، زفرة تطوق رأسه وتغطيه كـ(الركيب)، وزفرة تمتد امتداد البيادر شرق البئر، التي كانت تجلب منها الماء على كتفها الملتف بثياب العفة والثقة. ثم تطلب منه أن يؤدي فريضة صلاة الفجر، وأن يتبعها بـالنوافل إلـى الصباح، الذي يعتاد الحمام أن يضع بيضه عند حلوله.

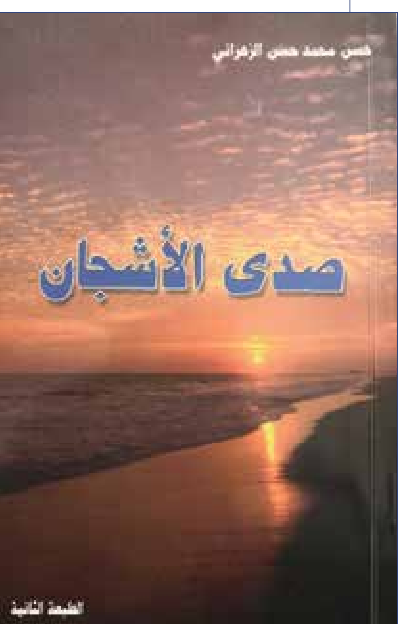
ويختم الشاعر قصيدته بقوله: (وأرجع ما فوق رأسي من رحلة العمر/ إلاّ بقايا غمامة/ وقد بلغ الشعر في مُهَج الكائنات وفي مقلتيَّ/ تـمـاااااامـهْ..)، وذلك حين يبلغ الشاعر تمام القصيدة الشعرية، التي ترضي طموحه في ملامسة روح الكائنات، والكشف عن ماهيتها الخالصة.

نجد أن الشاعر قد استطاع أن يحدث صورة بيانية مبتكرة وجديدة، فقوله: (أبـي../ كلّما كان يُومِض برقٌ/ شمال المساء/ استعارة، وقوله: (يُعلّقني بيرقاً)، استعارة، وقوله: (في جنوب الغمامةْ..) استعارة، ويصبح التركيب الشعرية: (أبي../ كلّما كان يُومِض برقٌ شمال المساء/ يُعلّقني بيرقاً/ في جنوب الغمامةْ..) صورة شعرية تتضمن ثلاث استعارات في آن. وهذا النوع من الصور الشعرية نادر في الشعر عموماً.

فرادة قصيدته في ما يتميز به من أسلوب يعبر عن ثقافته وفكره وموقفه

من خلال صورتَي الأب والأم يعبر (الزهراني) عن انتمائه الأخلاقي والإنساني





من مؤلفاته



د. محمد محمد عيسى

الرمزي والافتراضي والقيمي في ديوان «متناثرات الروح» للشاعر حمدي علي الدين

حمدي علي الدين شاعر مصري معاصر، يعمل بوزارة الثقافة المصريَّة، وعضو باتحاد كتاب مصر، ولد في(١/١/١٩٧١م)، وهو أحد مؤسسي جماعة سنابل (٩٤)، يسهم في الحركة الأدبية بمصر والوطن العربي منذ مطلع تسعينيات القرن الماضي، صدر له من الشعر(غمغمات طائر أبجدي)، و(من حوارات البراءة)، و(متناثرات الروح)، و(سيرة الدنجوان)، و(مسافات الظل)، وصدر له من المسرح (الفخ السرمدي) مسرحية شعرية، كما حصل على عدد من الجوائز المحليَّة والدوليَّة، وله تحت الطبع (آلام مباغتة) قصائد نثر، و(متناثرات الروح٢) قصائد قصيرة، و(إشارات النور للظل) خواطر، و(صباح الحب يا بنتي) ديوان شعر للأطفال.

وينفرد ديوانه (متناثرات الرُّوح) بكثير من مبادئ الشعريَّة الحديثة؛ حيث جاءت القصيدة نتاجاً لغوياً مكثفاً يحمل دلالات متعددة، وقد استوعبت القصيدة كثيراً من البنى اللغوية والحقول الدلالية، التي أسهمت في انفتاحها، وأفسحت للقارئ أن يتخير الدلالة التي يتراءاها ويطمئن إليها يبدأ النصُّ الشعريُّ من العنوان بوصفه أول الحقول الدلاليَّة الموجودة على جوانب النص، وأول عناصر النص المحيط، ولا تقل أهميته عن النصِّ الشعريِّ، وتستوي في ذلك العناوين البسيطة والمركبة.

وقد انتهج كثير من الشعراء المعاصرين عَنْوَنَةَ القصيدة بكلمة واحدة؛ حتى إنَّها أصبحت تمثل ظاهرة في شعرهم، وهكذا جاء ديوان (متناثرات الرُّوح)، للشاعر حمدي علي الدين، به سبع وسبعون قصيدة، منها خمس وسبعون قصيدة جاءت عناوينها في كلمة واحدة، وقصيدتان جاء عنوان كل منهما في أربع كلمات؛ وهذا يعني أَنَّ نسبة القصائد المُعَنْونة بكلمة واحدة (٩٧،٤٪)، من مجموع قصائد الديوان.

وهي قصائد ليست طويلة، بل يدخل معظمها تحت ما يُسمَّى بال(إبيجرام)، وهذا يتوافق مع ما يحمله عنوان الديوان (متناثرات الرُّوح) من دلالة، وكأن كل قصيدة من هذه القصائد الصغيرة تمثل دفقة شعورية أو فكرية، تأتي طلقة واحدة، أو هي واحدة من هذه المتناثرات.

وعناوين القصائد التي جاءت في كلمة واحدة هي: (اكتشاف، رسالة، إرادة، حلم، ضمير، اعتراف، عودة، حالة، جزار، أهداف، عالمي، عائلة، علامة، صهيل، كسرى، طزاجة، مؤشر، الصياد، أشلاء، حزم، إخلاص، نظام، الإجابة، لغة، تقدم، ألم، بكاء، من..؟، دليل، نكتة، وجد، ربما، هجوع، توجس، جنون، شك، عذاب، دهشة، عمى، نبل، أنذال، تحول، لجام، غياب، أعوام، مستقبل، احتراق، هيام، قرار، لوم، صراحة، محاولة، ملامح، امرأة، السر، حميمية، سكن، رشفة، ألم، أنثى، مداعبة، كيف؟، لا تقل، خروج، تجربة، سذاجة، تأخر، صداقة، توحد، غابة، أثر، قلب، تعب، تخلي).

ومن خلال القراءة لهذه العنوانات، نقف على كثير من الملحوظات، ومنها: أن

> في ديوان (متناثرات الروح) تكثر الحقول المكانية حيث ترمز إلى المكان المتخيل الذي يفترضه الشاعر

بعض هذه العنوانات ينشأ فيما بينها كثير من المفارقات، كما أنها في مجملها تحمل شيئاً من التداعي الحر، وهناك عنوانات قد تكررت لفظاً مثل(ألم)، ومعنى مثل (عذاب)، و(احتراق)، ولعله يُريد أَنْ يقول: إِنَّ الألم ممتد، ومتنوع، ومتباين. وعناوين القصائد بوجه عام، قد جاءت تحمل مزيجاً من الدلالات: السؤال، الحيرة، الوجود، التيه، التردد، كما في العنوانَيْن: (من..؟)، و(كيف..؟)، فهما يكشفان عن التيه الذي يعيشه إنسان هذا الوجود. العنوان في الغالب يدل على فكرة أو رسالة، كذلك جاء النص الشعري في بناء قصير، أقرب إلى كثافة العنوان:

اللص يسألها عن نقود
الزيف ينساب فوق الوتر
اللص يسرقها بالوعود
الزيف حين تهب الحقيقة
يبقى أثر

وفي (متناثرات الروح) يجنح الشاعر إلى التكثيف اللغوي في المفردات والتراكيب، ومن ثم تستحيل التراكيب الذهنية إلى رموز كلية إلى جانب الانزياح الاستبدالي، أو اللغة الانزياحية التي تُؤدي إلى ارتفاع أفق التوقع، وتدفع المتلقي كثيراً إلى إعمال الذهن؛ فتتعدد الدلالة:

ينشغل الواقفون على جبل الموت
بالساقطين على سلم الصمت

خيول العناء تسائله:
عن رفاق له
بالطريق استراحوا

وفي (متناثرات الروح) تكثُرُ الحقول المكانية، وهي في أغلبها ترمز إلى المكان المتخيل أو الافتراضي، ويلجأ إلى تخيله الشاعر؛ نتيجة للإخفاق في التعايش مع المكان الفيزيقي، أو عدم القدرة على إقامة علاقة طردية معه، أو خلق مساحة أرحب لممارسات الذات، وهذه الأسباب وغيرها هي نفسها التي تدفع بالإنسان إلى الهجرة من مكان فيزيقي إلى آخر:

لبلاد أغسل نفسي فيها
من سيطرة الخبثاء
قلتُ: هو الحلم

والشعراء جديرون بأن يكتشفوا أماكنهم، ويصنعوا حيواتهم، ويكتبوا سير التحول، وبالكلمات وبالشعر يستطيع الشعراء أن يكوِّنوا عالمهم الافتراضي، ويكون سبيلهم إلى المجازفة:

إنه الشعر يا صاحبي
حالة
تلبس الشمس ثوب الظلام
وتدفع بالقفر نحو الحضر
يعيش بها الشعراء الهيام
وقد تنتهي
باقتراب الخطر!

وفي (متناثرات الروح) توجد كثير من القيم الإنسانية، يكون في مقدمتها الإصرار، والثبات، والتجلد في مقابل التخلي، والتقهقر، والتناثر، فالشاعر لآخر لحظة، رغم تناثر الروح، والغياب الطويل، يظل يغرِّد بعالمه:

في عالمي
النجوم كلها تموت
والغناء كل دمعة
تفر فوق وجنة السكوت
والورود كل شوكة
تنز في دمي.!!
فكيف عشته البريء
راقصاً على حجارة البيوت؟

وهكذا تتحقق مهمة الشعر في دعوته للحفاظ على إنسانية الإنسان، واستدفاع المضار، وجلب المنافع؛ بما يعود من خير على الإنسانية؛ فتتناثر الروح لتحمل النور، وتجلب الشمس، وتقود إلى الطريق، على الرَّغم من صعوبة كل المقدمات المؤدية إلى ذلك. يأتي كل ذلك في إطار اللغة المكثفة المنبعثة عبر التراكيب الذهنية الرمزية؛ فينبعث عن ذلك باب واسع من التخيل، وتتجلى مراقي القيم، فيتخلق عن الرمزي عالم كبير من الافتراضي، والقيمي، يتفوق على المادي، ويدحض تجاوزاته.

يبدأ النص الشعري من العنوان بوصفه أول الحقول الدلالية الموجودة على جوانب النص

انتهج الكثير من الشعراء المعاصرين عنونة القصيدة بكلمة واحدة تمثل ظاهرة في شعرهم

بعض العنوانات ينشأ فيما بينها كثير من المفارقات وتحمل في مجملها شيئاً من التداعي الحر

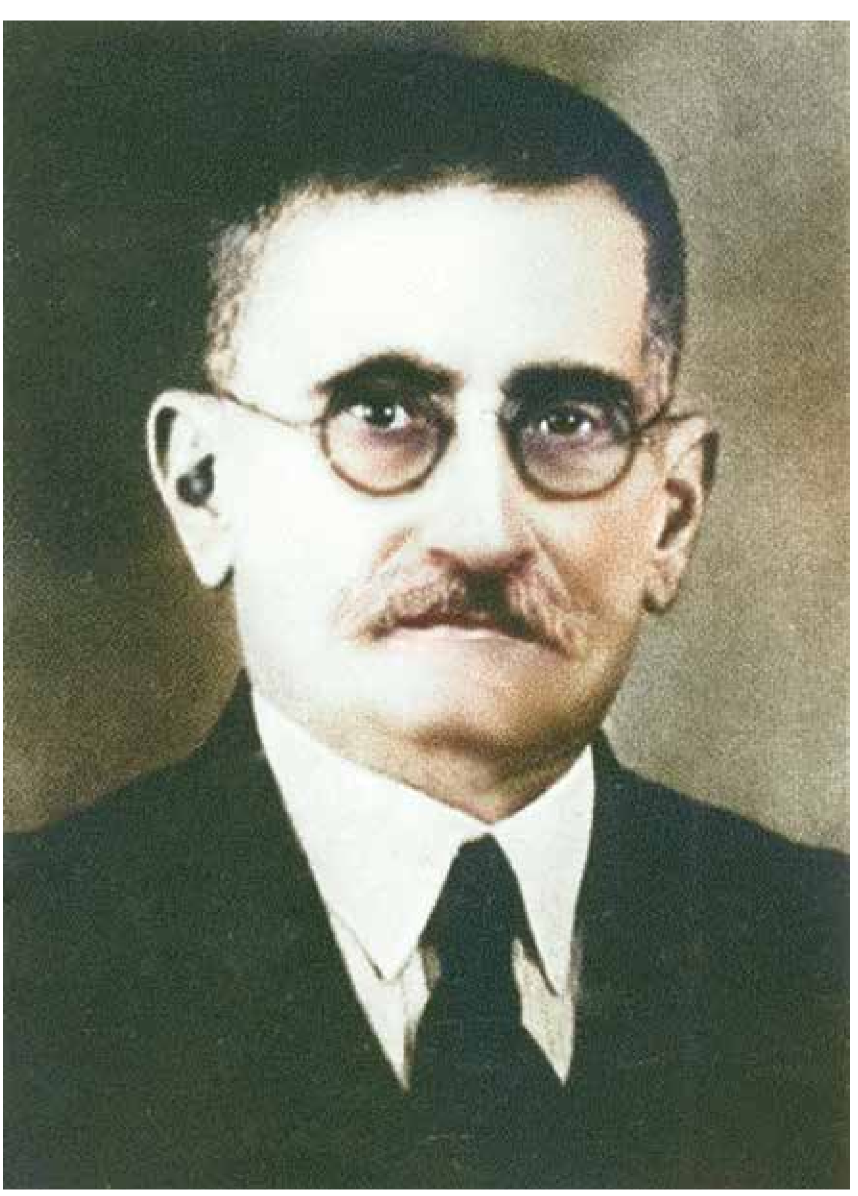
تـرك بصمة مؤثـرة في الأدب العربي

خليل بيدس..
رائد القصة الحديثة في فلسطين

لقد تـرك الـروائي والصحافي والمترجم الفلسطيني (خليل بيدس)، بصمة واضحة، ومـؤثـرة فـي الأدب العربي، وذلك بما أبدعه من أعمال أدبية، فكان واحداً من عمالقة ورواد الأدب الفلسطيني بخاصة، والعربي بعامة، الذين أسهموا في نشأة الرواية الفلسطينية، وتـطور السرد الـروائـي العربي فـي العصر الحديث.



أنور الدشناوي

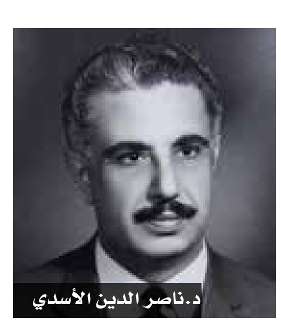
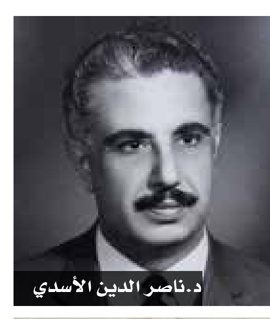


وقد وصفه الدكتور ناصرالدين الأسدي بأنه رائد القصة الحديثة في فلسطين بلا منازع، فقد عني بها عناية فائقة، وترجم منها الكثير عن الروسية منذ أواخر القرن التاسع عشر، وثقافته الواسعة وإجادته لأكثر من لغة، مكنته من الاطلاع على كنوز الثقافة والمعرفة الإنسانية، في ميدان القصة والرواية.

ولد خليل بيدس عام (١٨٧٥م) في مدينة الناصرة بفلسطين، ودرس في دار المعلمين الروسية بالناصرة، وعقب تخرجه فيها، عمل مديراً للمدرسة الابتدائية الروسية في حمص بسوريا، لمدة عامين، ثم نقل إلى المدرسة الروسية الابتدائية في (بسكنتا) بلبنان، ثم عاد بعد ذلك إلى حيفا، وعمل مدرساً للغة العربية، في مدرسة المطران الإنجليزية في القدس حتى عام (١٩٤٥م)، حيث أحيل إلى التقاعد. وبعد وقوع نكبة فلسطين عام (١٩٤٨م)، هاجر إلى الأردن، ومكث في مدينة عمان فترة، انتقل بعدها إلى بيروت، حيث توفي عام (١٩٤٨م).

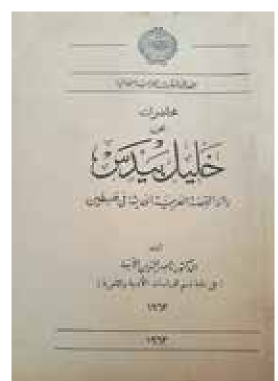
تأثر خليل بيدس بسنوات دراسته في دار المعلمين الروسية، التي أمضى فيها ست سنوات، إذ كانت الدروس تلقى باللغة الروسية، ما خلا اللغة العربية وآدابها، والتاريخ العام، والتعليم المسيحي. وكان من الطبيعي أن تهتم هذه المدرسة بتدريس اللغة الروسية، والأدب الروسي، على أيدي معلمين من الروس، أو من العرب الذين تخرجوا في معاهد روسيا وجامعاتها، كما يبدو من حديث ميخائيل نعيمة، الذي التحق بهذه المدرسة عام (١٩٠٢م)، أي بعد أن تخرج خليل بيدس فيها بخمس سنوات تقريباً. يقول نعيمة: (وإن الجو الذي عاشه خليل بيدس في المدرسة الروسية، من خلال معرفته بالأدب الروسي، جعله يوجه عنايته نحو الأدب الروسي، حيث كرس مجلته (النفائس) لنقل روائعه إلى اللغة العربية وقرائها. وقد أثرت المدارس الروسية، وأساتذتها الروس، في إشاعة هذا الجو، الذي أوجد العديد من الفلسطينيين، الذين يترجمون عن الروسية، ويعرّفون بالأدب الروسي. كما قامت هذه المدارس، التي كانت منتشرة في أنحاء فلسطين وبلاد الشام، بلفت الأنظار إلى الأدب والثقافة الروسية، والرواية بشكل أساسي، وبالتالي أثرت في نشأة الرواية الفلسطينية، معتمدة على نظيرتها في الأدب الأوروبي..).

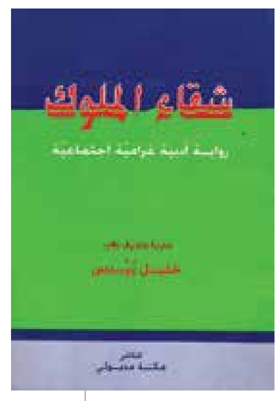
ومن أهم آثار خليل بيدس، وأكثرها شيوعاً،

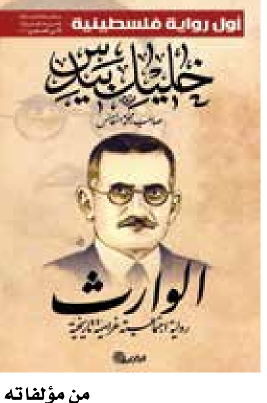


د.ناصر الدين الأسدي

يحيى حقي

د.محمد حسين هيكل





من مؤلفاته

إصداره مجلة (النفائس) في حيفا عام (١٩٠٨م)، التي وصفها بأنها (مجلة لطائف وفكاهات)، وهذا الوصف يتلاءم مع تلك النظرة التي كانت سائدة آنذاك للقصة، فأغلب المجلات؛ كانت تفرد لها باباً تسميه الفكاهات. ويرجع التستر والتمويه، إلى النظرة المعادية للقصة والقاصين، ما حدا بمجلة (المقتطف) في بادئ الأمر، إلى أن تحجم عن نشر القصص، وحث المربين وأولياء الأمور، أن يبعدوا الشبان والشابات عن قراءة القصص والروايات والأشعار.. حتى إن (محمد حسين هيكل)، عندما نشر روايته (زينب) لأول مرة عام (١٩١٤م)، لم يطلق عليها اسم (رواية)، وإنما اعتبرها (مناظر وأخلاق ريفية) بقلم مصري فلاح، وظل ينتظر حتى عام (١٩٢٩م)، عندما تقلبت البيئة، ليضع اسمه عليها. ويقول (يحيى حقي): إن الذي دفعه إلى عدم وضع اسمه عليها في عام (١٩١٤م)، يعود إلى احتفائه، وهو يصور حاضر الناس في زمانه، بعاطفة الحب والتغني بها، فهذا الحديث عن الحب، لا تأليف القصة هو الذي يعاب عليه.

كان لدى (بيدس) إحساس خاص بأهمية الفن الروائي وتأثيره، فهو يقول في العدد الأول من مجلته: (... وبعد، فلا يخفى ما للروايات، على اختلاف مواضيعها، من التأثير الخطير في القلوب والعقول، حتى اعتبرت أنها من أعظم أركان المدينة، بالنظر إلى ما تستبطنه من الحكمة في تثقيف الأخلاق، وما تنطوي عليه من العبر والمواعظ في تنوير الأذهان. ولما كان لهذا المقام الرفيع، وكان لجميع الطبقات من خاصة الناس وعامتهم، شغف بأمرها وإقبال غريب عليها، عقدنا النية على إصدار هذه المجموعة، نضمنها من الروايات الأدبية والفكاهات العصرية، وغير ذلك من النوادر واللطائف، ما يتوق إلى مطالعته والتفكه بتلاوته كل أديب). استمر إصدار بيدس لمجلته (النفائس) في حيفا لمدة عامين، ثم بدأ يصدرها في القدس في بداية السنة الثالثة، وظلت تصدر في القدس ثلاث سنوات، ثم انقطعت حيناً، حتى أعاد إصدارها في حيفا عام (١٩١٩م) لمدة عام، ثم توقفت بعد ذلك نهائياً. وطوال فترة صدورها، ظل بيدس يوجه جل اهتمامه للرواية، ينشر في كل عدد منها رواية مسلسلة في الغالب، مترجمة عن الروسية.

وبسبب المكانة الثقافية التي احتلتها مجلة النفائس، نظراً للمستوى الثقافي الرفيع، الذي كان يحتله صاحبها ومحررها خليل بيدس، في ميدان الثقافة الفلسطينية، تمكنت هذه المجلة من الاستمرار في عهد الانتداب البريطاني، وأخذت فيما بعد تقويمها الخاص، في أرشيف الثقافة الفلسطينية خصوصاً، والثقافة العربية عموماً. وقد أسهم في تحريرها عدد من المثقفين والأدباء، استطاع أن يستقطبهم خليل بيدس إلى جانبه في الكتابة للمجلة، وكان أبرزهم: إسكندر الخوري البتجالي، وأنطوان بلان، وعبدالله البستاني، وقسطالي الحمصي، وحليم دموس، وشبل دموس، وإبراهيم سليم النجار، وعلي الريماوي، وجورج متى، وخليل مطران، وبولس خولي. وبسبب وجود هذه النخبة من الأدباء والكتاب في هيئة التحرير، فقد لاقت هذه المجلة اهتماماً كبيراً من الصحافة العربية، كما أنها ازدادت شعبية بين الناس، فازداد الطلب عليها، ليس في فلسطين فحسب، وإنما في البلدان العربية، وفي بلاد المهجر الأمريكية، وأستراليا، وكندا، والبرازيل.

ترك (خليل بيدس) أكثر من خمسة وثلاثين مؤلفاً: في الأدب والرواية والتاريخ والترجمة، والكتب المدرسية وغيرها، فضلاً عن أعداد كثيرة من مجلة النفائس، ومقالاته الكثيرة والمتنوعة التي نشرها في صحف ومجلات عربية وأمريكية. وقد ورد ضمن هذه المؤلفات عدد من الروايات، وأغلبها مترجم، منها: العرش والحب، الوارث، الطبيب الحاذق، مسارح الأذهان، الشاب المنتصر، ابنة القبطان/ لبوشكين، شقاء الملوك/ للكاتبة الإنجليزية مارلي كورلي، أهوال الاستبداد/ لتولستوي، الحسناء المتنكرة/ للإيطالي إميل سلفاري، آنا كارنينا/ لتولستوي، هنري الثامن وزوجته السادسة/ للكاتبة الألمانية ف. ملباخ.

أسهم في تطور أشكال السرد الحديث في فلسطين والوطن العربي

مكنته ثقافته الواسعة وإجادته لأكثر من لغة من الاطلاع على كنوز المعرفة الإنسانية



د. سعيد بكور

البطل والراوي والسامع في السيرة الشعبية

السيرة الشعبية فن سردي عربي أصيل، له قواعده وبناؤه الخاص وأصوله، حسب فاروق خورشيد، يعتمد على تخليد حياةٍ شخصيةٍ واقعية خارقة تلتحف بلحاف البطولة، والشجاعة والفضيلة والتضحية والأنفة، وترتبط السيرة بنزعة الإنسان العربي نحو تمجيد البطولات، ونجد صدى ذلك في الشعر قبل النثر، ففي المدح يرفع الشاعر من شأن الممدوح البطل، ويرسم له صورة موغلة في الاختلاف، فيجعله فوق البشر، معتمداً على المبالغة والغلو، وهكذا هيمنت فكرة الأسطرة في الشعر، حيث يُرفع الموصوف إلى مقام فوق البشر، سواء في أفعاله أو أخلاقه. ويؤكد هذا أن الأدب القديم، كان مرتبطاً بالحياة، سواء في شعره أو سرده، مثلما ارتبط بوجدان الناس ومخيالهم الجمعي، وهو بذلك يمثلهم ويعبر عنهم، ومن هذه النقطة اكتسب انتشاره وديمومته.

في السيرة الشعبية؛ نجد الملمح الذي ينحو إلى أسطرة البطل، ورفعه إلى درجة الإنسان الخارق، الذي يأتي بالأعاجيب، ونجد ذلك أيضاً في حكايات الليالي والكرامات، ويكوّن المتلقي السامع صورة متخيلة عن البطل الخارق، وهذه القابلية النفسية والذهنية لتقبل ما يرتبط ببطل السيرة الشعبية، نابعة من طبيعة المخيال العربي، المهيأ سلفاً لتصديق الخيالي والعجائبي.

وللسيرة الشعبية خصوصيتها، المتمثلة في كونها فناً شفهياً، انتقل عبر قناة الرواية، واستقر في وجدان الجماعة ومتخيلها، ولعلها اكتسبت صفة الشعبية، من خلال انتشارها في أوساط العامة، التي كانت تجد فيها ملاذاً تخييلياً، ومتنفساً للمتعة يلقح مخيالها، وشكلاً معبراً عنها في مقابل الأدب الرسمي.

تدخل السيرة الشعبية في باب الأدب الشعبي، الذي ينبثق من واقع الناس ويعود إليه، ويخاطب الوجدان الجمعي، ويجده المتلقي قريباً من واقعه، لغةً وموضوعاً وشخصيات، فبطل السيرة من الشعب، ولعل الجماعة تحس بالفخر، عندما ترى أن بطلاً من بني جنسها صارت له الشهرة والسيطرة.

إن للخاصة أدبها الذي تحرص على تسجيله، وتجويده وتنقيحه وكتابته، حفاظاً عليه من المحو والضياع، وللعامة أدبها الذي تأنس به، وتجد فيه تعبيراً عنها، وتذيعه شفهياً، وينتقل بحرية من فم لفم، ومن سمع إلى سمع، دون أن يفقد قدرته على التأثير والانتشار والتجدد.

لقد همش السياق الثقافي السيرة الشعبية، إذ اقتصرت على مسامرات العامة، ولم تدون في كتاب جامع، كما أنها لا تنسب لكاتب محدد، وهذا عامل من عوامل انتشارها واستمرارها، فهي من نسج أساليب متنوعة وعقول مختلفة. إلى جانب أن النقد لم يحتف بها تقعيداً وإشارة وتفسيراً. وفي مقابل هذا التهميش؛ كان حضورها بين العامة واسعاً قوياً، والمعلوم أن الثقافة لها شروطها الخفية، في تفضيل جنس على جنس، ويمكن القول إن السيرة الشعبية والليالي، لم تكن تنتج عنهما فائدة علمية ترتبط باللغة والمعارف السائدة، بل كانت غايتهما منصرفة إلى تحقيق المتعة.

والسيرة الشعبية لا مؤلف لها، ويرجح أن بذرتها الأولى انطلقت من عقل واحد، وفي وقت لاحق لزمن بطلها، وهذا التباعد يعطي فرصة أكبر لتحقّق الأسطرة، والاقتناع بحقيقة خوارق البطل، ومع تعاقب الزمن والعصور؛ يصير البطل له وجود في وجدان الجماعة ومخيالها، ويزكي ذلك بحثها عن الكمال البطولي، الذي لا تراه في الواقع.

إن السيرة الشعبية مؤلف الجماعة، فيه أصوات متعددة، وعقول متباينة، وسرود مختلفة، فإذا كانت النواة تدور حول إبراز بطولة البطل، فإنها تتفرع لتضم كل ما يصب في ذلك، ومع الزمن والتنقل والسفر من راوٍ إلى راوٍ، يعلق بها كل ما من شأنه تأكيد هذه البطولة، وبرغم ما قد يلاحظه الدارس، من تفاوت في مستويات السرد وافتعال الأحداث، فإن الراوي يستطيع أن يوهمك بتناسب كل هذه العناصر، من خلال أسلوبه في الإلقاء، والحرص على إخضاعه لإيقاع متموج يحقق الإيهام.

لقد علقت بالسيرة الشعبية نصوص طفيلية جعلتها تؤثر في أصلها، لكنها مهمة لتطويل زمن الحكي، وإشباع النهم السردي عند السامع، الذي يأنس بالتفاصيل لفائض الوقت الذي يمتلكه، وللحاجة الماسة إلى ما يحيي نفسه ويوسّع خياله.

يُفترض في راوي السيرة أن يكون

حافظاً للمتن السردي، عالماً باللغة وأساليبها، متمكناً من حرفة السرد، ممسكاً بخيوط الأحداث، ويضيف إلى ذلك معرفة بأحوال المستمعين، وما ينشطهم ويحفزهم، ما يساعده على التغيير من طريقة الإلقاء، تبعاً لتغير مقام السرد، وطبيعة الحدث، وخطورة الموقف وخمول السامع أو تيقظه، وهكذا يكون الحكي سائراً وفق تموجات تجنبه الخطية المملة.

والراوي، وهو يروي السيرة، لا بد أن يتّبع طريقة في الإلقاء، يخضعها لضوابط متعددة ترتبط بمقام الحكي، وسياق المحكي، والتلقي والصوت والإيقاع والتجاوب، وهذا كله من شروط الراوي المحترف.

إن التعلق بالخيال سمة من سمات الحكاية في السيرة الشعبية، وملمح من ملامح التلقي على حد سواء، فالراوي يمعن في ملكوت الخيال، والخوارق والخرافات والأحداث، التي لا تفسير لها، والمتلقي يتفاعل وجدانياً وخيالياً مع هذا الانطلاق والانفلات، دون أن يعترض أو يفكر في لامعقولية ما ينسب لبطل السيرة، من خوارق خارج منطق الطبيعة والزمن والعقل.

إن ما يميز السيرة الشعبية ويحقق لها الانتشار، هو بطل ذو خصوصية؛ نصفه حقيقي ونصفه خيالي، يشبه إلى حد ما بطل الأساطير اليونانية، فالعامة متفقة على التعلق بالأبطال الأسطوريين، برغم يقينها بأنه لا وجود لهم على أرض الواقع. إنه الطموح إلى نموذج يسكن الوعي الجمعي البشري.

وتتضافر في السيرة الشعبية الأبعاد الملحمية، والأسطورية والخرافية، وتحتفل بالخارق والعجيب، وتخلد البطولة بطريقة تتماشى مع الخيال الشعبي، فالبطل تلصق به كل الخوارق؛ يهزم الأسد والجيش، ويجمع كل الفضائل النفسية، وتنتفي فيه الصفات السلبية، ويتحول بذلك إلى بطل أسطوري لا يوجد إلا في مخيال العامة ووجدانها، ونضع اليد هنا على مفارقة عجيبة، تظهر حجم الانفصام النفسي بين الواقع والخيال.

تسرد السيرة في زمن طويل، لذلك يطلب السامع الإطالة، وكلما عرف أن الحكاية ستطول، اطمأن وتيقن أنه سيظفر بأكبر قدر من المتعة واللذة، وفي هذه الحالة، قد يلجأ الراوي إلى تقمص شخصية السارد، ليخترع أحداثاً ترضي الطموح الخيالي، وأفق الانتظار لدى السامع، وتشبع نهمه. كما أن جماعة المستمعين لا تمتلك خيالاً ناقداً، فتكون الزيادة ممكنة.

إن ارتباط السيرة في روايتها بطقوس خاصة، تمنحها البعد التأثيري والنفسي؛ فلا تسرد إلا ليلاً، حيث يعم الهدوء، ويكون أمام الراوي والسامع فائض وقت للإطناب والتفصيل، كما أنها تسرد في جماعة؛ ووقع الحكاية وسط الجماعة يزيد من قوة تأثيرها النفسي.

ونص السيرة نص ليلي، ما يجعله أكثر ارتباطاً بمقام التأثر، الذي يتطلب الفراغ وعدم الانشغال والرغبة، وفضاء الليل أدعى للانفعال والتفاعل، وذلك مرتبط بالصفاء الذهني، والهدوء النفسي، والرغبة في السماع، وهو ما يجعل شروط التأثر حاضرة كلها.

قد يرى الراوي أن السامع قد داخله السام، فيضطر إلى الاختراع والزيادة والتفصيل، لكنه يراعي في ذلك مبدأ التناسب، والسيرورة الحكائية للأحداث، وهنا نكتشف الراوي السارد، الذي يستطيع أن يضيف للحكاية بما لا يغير ملامحها، ولا نقول إنه سارد بالفطرة، بل على الأرجح اكتسب المهارة من فرط التجربة والمران والتكرار. إن الراوي له القدرة على أن يغير ويبدل مسير الحكاية، ويضيف إليها ما يناسب نفسيات السامعين، ويرضي تطلعهم.

ويداخل الملل قارئ السيرة، فيما يطلب السامع دائماً المزيد، لأنه يتلقى بأذنه فقط، وفي هذه الحالة، يكون تلقيه مجرداً عن النقد وملاحظة التفاوت، ويزيد التلقي الجماعي للسيرة من خفوت النزعة النقدية، التي تتوارى خلف طقس التلقي الليلي الجماعي.

يعطي الراوي للنص حياة جديدة؛ بنقله من الفكر والمحفوظ إلى الأسماع والنفوس، ما يحقق له حياة وامتداداً، وجدة السيرة تأتي من جدة السامع، فالحكاية التي قتلت سرداً عند الراوي، تعد عند السامع جديدة.. وهكذا؛ فإن السيرة لا تبلى، لأنها تتجدد بتجدد المتلقي، والسارد يستمد الحيوية السردية والمتعة الحكائية، التي تطرد السأم من تفاعل المستمعين، وردود أفعالهم تجاه المحكي.

فن سردي عربي أصيل له قواعده وبناؤه الخاص

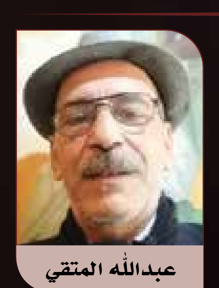
ترتبط السيرة بنزعة الإنسان نحو تمجيد البطولات

في السيرة الشعبية نجد الملمح الذي ينحو إلى أسطرة البطل ورفعه إلى مصاف الإنسان الخارق

شفويتها من خصوصيتها التي تنقل عبر الراوي وتستقر في وجدان الجماعة



سميرة البوزيدي: شعري يحاول كسر أفق الانتظار


عبدالله المتقي

سميرة البوزيدي.. شاعرة وكاتبة متميزة في المشهد الشعري الليبي بصيغة المؤنث، تحرك جذوة الشعر لديها رغبتها في التجديد والتجريب، بعيداً عن القوالب المستهلكة والمألوف الشعري، وهذا ما يحفزها على المغامرة، التي تفصح عنها دواوينها الشعرية التي تكسر أفق انتظار القارئ، لذلك لا تتردد في المخاتلة والفوضى المنظمة..

■ **من أين جئت بالكتابة الشعرية؟ ومن أي باب دخلت ورشة القصيدة؟**

- لست أدري، ربما من الطفولة التي فتحت فيها عيوني على كتب أبي، وأنا في العاشرة، قرأت ألف ليلة وليلة بنسخها القديمة، وربما إلى الآن مازلت في زمنها أفتح نافذتي منها على الشعر والكتابة. لهذا؛ فإن تاريخ الشعر بالنسبة إلي لا يمكن تحديده فعلياً، هو زمن من محبة الكتابة والقراءة بلا توقف، ولهذا؛ في كل نص يتجدد شيء ما، ربما هي حالة متواصلة من العيش داخل الكتابة.. حالة عبثية ربما لكنها ثرية: **وأنا هنا لا أتذمر ولا أشكو/أغوص بالتلاشي والنسيان/وقبل أن أنام أغلق رأسي جيداً/ وأقول يارب أعني عليّ**

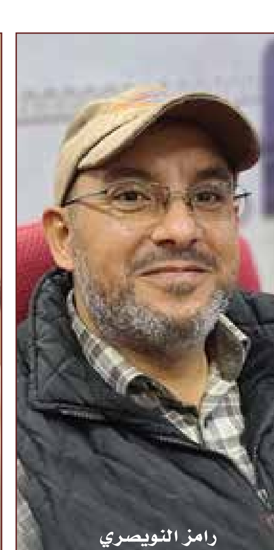
■ **وجع الكتابة يشبه مخاض الولادة، فأيهما موجع ومؤلم، المخاض الطبيعي؟ أم مخاض القصيدة؟**

- الكتابة لدي لا تستدعي وجعاً معيناً، هي حالة مستمرة من السرنمة والضياع، يقال أحياناً إن الكتابة قرينة الوجع والألم، وهذا إلى حد بعيد صحيح، فكأن الشعر لا بد أن يزهر في الألم والوجع، ولا ريب أن معظم القصائد العظيمة؛ كتبت في لحظة حزن كبيرة.

السؤال ظريف في الحقيقة، لأن الرجال لا ينطبق عليهم هذا السؤال، فهل يكتبون بوجع واحد؟ وربما الأمر لا يستدعي وجعاً أبداً.

■ **بدأت خطوتك الأولى فوق أراضي الشعر بالموارية والمخاتلة، ما الحكاية؟**




رامز النويصري


نورهان الطشاني


صفية العايش

- في كل كتابة حالة من المخاتلة، لا تتوقف مخاتلة الزمن، ومخاتلة كل ما يحيط بي من خراب، وجدوى الموارية هو كتابي الأول والأثير، والذي عبرت أجواؤه عن هذه المخاتلة، كأنها نوع من أنواع الهروب والتخلي، ربما لأن الشعر هو في جوهره حالة هروبية انعزالية، تنطوي على كثير من التخلي، لذا أقول: **أضيف الكلمة إلى الكلمة / ذرة ملح للخيال / كل ما أجده فراغ سحيق / أكتبُ لي رسالة طويلة لاتنتهي**

■ **كيف تجالسين قصيدتك (تحت القصف)، وشبح الخوف والموت الذي يأتي ولا يأتي؟**

- هذه قصة طويلة... لكني سأختصرها بالقول: إن الحرب استغرقت مني زمناً لأنزعها من قصيدتي، مع أن الخوف من الحرب لايزال قائماً في منطقة على حافة الهاوية. لهذا صار لزاماً أن تتسرب مفردات الحرب والخوف إلى النص، بحكم معايشة كل هذا الرعب، وما يتبعه من ضيق نفسي.. لا بد أن نجد آثاره في النص، كيف لا والقذائف لم تتوقف لأكثر من عام، وأخبار الموت والقتلى في كل مكان، الحرب لعنة يجب محاربتها بالكلمات أيضاً، وأخيراً جمعت كل ما كتبته خلال هذه الفترة الصعبة، ونشرته في ديوان إلكتروني على موقع (بلد الطيوب)، بمساعدة الصديق رامز النويصري، ليكون علامة وصفعة كبيرة في وجه الحرب.

■ **كيف تقيمين تاء التأنيث في المشهد الشعري الليبي؟**

- بالطبع هناك أصوات جديدة تسعدني من الشاعرات، وكيف أنهن أكثر شجاعة، وهذه

معظم القصائد العظيمة كتبت في لحظات حزن كبيرة

في ليبيا أصوات شاعرات يحاولن أخذ مكانتهن في المشهد الشعري

الأصوات على قلتها مازالت تحاول أن تأخذ مكانتها في المشهد الشعري الليبي. من هذه الأصوات الشعرية: فيروز العوكلي، ونورهان الطشاني، وصفية العايش، وغيرهن.. فقط تنقصهن المثابرة والمواصلة.

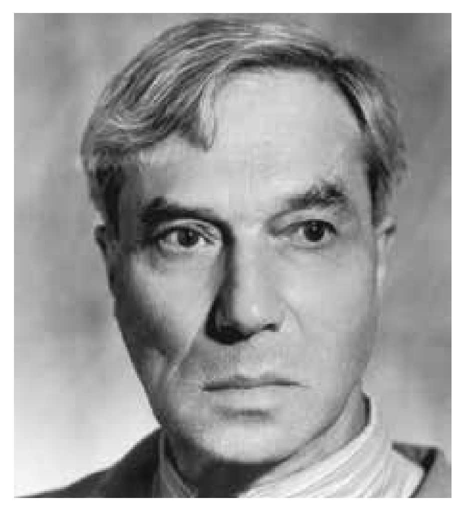
■ **من أين أتيت بهذا العنوان المعلق في سقف (خشب يدخن في العراء)؟**

– من خيال الطفولة المتعلق بالغابات والحلم بالتيه، وألا يجدني أحد. ففي كل ديوان تواجهني دائماً مشكلة اختيار الاسم، فآخذ بعض العناوين من بين ثنايا النصوص المنشورة، وهذا ما حدث في عنوان (خشب يدخن في العراء)، والذي يحيل بالقارئ إلى أجواء الغابات والنار والتيه، الشعر لا يتوقف عن التخيل:

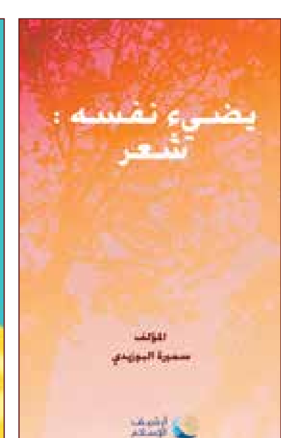
توقفت عن الغضب وعن الأمل/لهذا صارت نصوصي تشبه قصراً مهجوراً/تشبه أياماً رخوة

■ **ما الديوان الأقرب إليك وسط هذه الباقات الشعرية البالغ عددها سبعة دواوين؟**

– الأول (جدوى الموارية)، والثاني (أخلاط الوحشة)، وما بعدهما مجرد هراء، ربما لأنني شخصية قلقة ومتخلية.. لهذا أتبرأ دائماً مما أكتب، وأعمل فيه حذفاً ومسحاً، وهذه الدواوين هي الناجية، ربما لأنني نشرتها في فترة عدم اكتمال الوعي الشعري.. الآن أنا حذرة وقاسية إزاء ما أنشر، أمحو كل ما لا يعبر عن تطور تجربتي، وأحاول دائماً أن أكون مختلفة، لأن الشعر ربما هو الفن الوحيد، الذي تظهر عليه بسرعة علامات الترهل والتكرار.



باسترناك







من مؤلفاتها

■ **إلى أين أفضت بسميرة البوزيدي هذه المعابر الزلقة، وهذه البوابة للحلم؟**

– لا أكمل شيئاً.. بدأت في مشروع إكمال دراستي العليا ولم أكمل.. أكتب قصائد وأمحوها.. بدأت في كتابة رواية وتوقفت! مازلت في مكاني بمشاريع غير مكتملة في الرواية والدراسة، والحلم مازال ناقصاً، هذا ما يحطم روحي.. فروح الشعر تلك القلقة تمنعك من كل شيء، سوى أن تكون حقيقياً، وهذه هبة الشعر العظيمة.

■ **أنت تمتلكين تاريخاً من القصائد، ألا تشعرين بالإحباط في هذا الزمن الذي لا يتقن سوى صناعة التفاهة والموت؟**

– وهذا التاريخ لم يفعل شيئاً، سوى أنه وثق كل هذا الموت والتفاهة والخراب، في كلمات وكتب. ولكنها ستبقى دليلاً على ما مر بنا من حروب وتخلف. لأن الشعر توثيق عميق لكل شيء، بدايةً من تاريخ الذات، وحتى التاريخ العام، يحمل بين طياته ما مر به زمن الشعر، وليظل إشارة لزمن غريب يقرؤه ربما قارئ مستقبلي ويتعجب!

■ **يعتبر الشاعر المغربي محمد بنيس، أن الشعر (أداة لتصريف قلق الإنسان عند الأزمات والشدائد) ما تعليقك؟**

– هو كذلك.. ألم يقل باسترناك (كم هو شرير أن يولد المرء شاعراً!). لهذا؛ أنا أكره الشعر، ولكنني لم أستطع التوقف، الأمر يشبه مشهداً طويلاً وبائساً في فيلم لا ينتهي. ربما لأنني آخذ الشعر على محمل الجد أكثر مما ينبغي.. فلا بد أن يجتمع عبره القلق والخوف والحزن، الشعر لعنة لا بد أن تترك أثرها في النص، وفي النفوس أيضاً.

> **في جل دواويني تواجهني مشكلة العنوان لأنني آخذ الاسم على محمل الجدية**

> **الشعر توثيق لكل شيء بداية من التاريخ ويظل إشارة لزمن مفضوح**

محمد عزالدين الحريري.. والقص التصويري في شعره



ذكاء ماردلي

محمد بن عزالدين الحريري (١٩٢٢ – ١٩٨٠م)، شاعر سوري، وهو حفيد الشاعر والعلامة المترجم محمد الحريري .. وكان لأسرة الشاعر الحريري شأن كبير واحترام في ذلك الوقت.

ولد في مدينة حماة ودرس فيها. انتسب إلى جامعة دمشق، وتخرّج حاملاً شهادة الإجازة في الآداب العربية ، وعمل مدرّساً للّغة العربية في ثانويات دمشق. نظم الشعر منذ كان تلميذاً في الإعدادية، ونشر في عدد من المجلات السورية والعربية، توفي في مسقط رأسه، صدر له عن اتحاد الكتاب العرب (مجمل أعمال محمد الحريري) عام (١٩٨٥م)، بعد وفاته، جمعه الشاعر شوقي بغدادي.

وقال عنه أصحابه والمقربون منه، إن مواهبه الشعرية قديمة منذ كان فتى.. فكان يلقي قصائده الشعرية في حفلات الجامعة، في أواخر الأربعينيات، وكان يتمتع بموهبة خطابية جميلة وجذابة.

وكان شعره يزخر بالمحسنات البديعية التي كان يستخدمها بكل سلاسة.

> **عني بوصف الأماكن والطبيعة وهو ما أكسبه بعداً إنسانياً لافتاً**

وأصل الأسرة من قرية (بصرى الحرير) الواقعة في حوران، وينتهي نسب هذه الأسرة إلى أحمد الرفاعي الكبير، وتكنت بالحريري نسبة إلى جدهم الأكبر برهان الحريري المدفون ببصرى الحرير.

محمد بن عزالدين الحريري، كان قد تلقى تعليمه الابتدائي والإعدادي والثانوي في حماة، ثم انتقل إلى دمشق، فالتحق بكلية الآداب قسم اللغة العربية، وتخرج فيها سنة (١٩٥١م)، ثم عمل معلماً للغة العربية، فمحرراً بمجلة (المعلم العربي)، واستمر يعمل فيها حتى وافته المنية. وقد شارك في عدد من الأمسيات الشعرية، وتقديم الشعر عن طريق التلفزيون السوري، وأصبح عضواً في اتحاد الكتاب العرب، ومن أشعاره قصيدته بعنوان (المعلم):

يدُكَ الوضيئةُ.. إنها ريحانُ
فاغرسْ يديكَ يزغردُ البستانُ
واسقِ القلوبَ من الغرائدِ سَلْسلاً
من فيضِهِ قد تخجلُ الغدرانُ
فاكتبْ معلِّمُ وامحُ واكتبْ أرضَنا
حتى يقبِّلَ كفَّك الرَّجَفانُ
مجدُ العلومِ.. ولن أعدِّدَ فضلَها
إنَّ الدُّنى أحجارُها عرفانُ

وإذا كان شاعرنا معنياً بالقضايا المثيولوجية الاجتماعية والوطنية، فإنه كان معنياً أيضاً بوصف الأماكن والطبيعة، وهو وصف أكسبه بعداً إنسانياً مثيراً؛ ونجد ذلك في قصيدته (الطبيعة الحالمة)، ومنها:

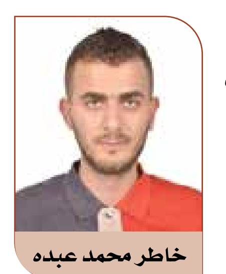
إن الطبيعةَ تحت الليلِ قد تعبتْ
مما تعانَقَ فينانٌ وفينانُ
ومن تَنهُّدِ وديانٍ قد اضطجعتْ
تحت الذُّرا والذُّرا حَثٌّ وإمعانُ
تحنو بشوقٍ على الوديانِ تحضنُها
حتى تندَّتْ بدَفْقِ النهرِ وديانُ
فصعَّدتْ شَهَقاتٍ راح ينقلُها
حفيفُ دوحٍ على الأنسامِ خجلانُ

وقد جاء في معجم البابطين أنه: (شاعر مجدد، يتنوع شعره بين الشكل العمودي الملتزم، والتفعيلي المعتمد على السطر الشعري، وتنوعت موضوعاته بين التعبير عن التحرر والاستقلال والوطن والأمة والمجتمع، وارتسمت لديه صور الهزائم والتشتت والعدوان الأجنبي.. في شعره اهتمام بالطبقات الفقيرة والمحرومة، وتصوير أحوالها. تميز بطريقة طريفة في الوصف التصويري الحركي، وله قصائد كاملة اعتمد فيها السرد القصصي، المعتمد على أسلوب القص التصويري المتحرك).



رؤيته الجمالية في المشهد الروائي العربي

محمد النعاس الفائز بجائزة البوكر العربية


خاطر محمد عبده

يشتغل الروائي الشاب محمد النعّاس، في روايته الأولى، «خبز على طاولة الخال ميلاد» والتي حصدت جائزة (البوكر) العربية لعام (٢٠٢٢م)، على عدة إيقاعات جمالية، سواء في المضمون الروائي وجرأة المعالجة، أو في البناء السردي وجمالية الخطاب، المتصلة بتخطيب الزمان، الاسترجاعات والاستباقات، والحذف الزمني، فضلاً عن تخطيب المكان والأحداث وبنائها الدرامي المتوتر، وتشكيل الشخصيات وبنائها جسدياً ونفسياً واجتماعياً، ما منح الرواية رؤية جمالية متميزة في المشهد الروائي العربي المعاصر.

وقد أوضح شكري المبخوت، رئيس لجنة الجائزة، أن الرواية تقع في صلب التساؤلات الثقافية الكونية بعيداً عن التناول الأيديولوجي، فعلى مستوى المضمون؛ تتوقف الرواية عند المجتمع الريفي القروي في ليبيا، لترصد مجموعة من العلاقات المتشابكة في المجتمع، وفي الذاكرة الشعبية الاجتماعية، وعلى وجه الخصوص العلاقة بين الرجل والمرأة، ومنعكسات ذلك على مسيرة الشخصيات ومسارها الاجتماعي والنفسي، في مجتمع لا يقبل الانفتاح على التطورات الحديثة في العالم، ولا يقبل الاستجابة للإيقاعية الإنسانية في الحوار، والتواصل والاتصال والبحث عن الهوية، وذلك عبر شخصيتين محوريتين هما (ميلاد) و(زينب)، حيث نجد البطل (ميلاد) في بحث مستمر ومرهق، عن مفهوم الرجولة المثالي حسبما يراه مجتمعه، عبر مسارات حياته المختلفة، التي حاول من خلالها البحث عن وجوده وذاته، وهويته وكينونته، في مجتمع مغلق على أفكاره وسلوكياته.. إلا أن البطل يفشل في تحقيق ما يسعى إليه، ليقرر في النهاية أن يغض تفكيره عن هذا الموضوع، بعد أن تعرف إلى زينب حبيبته، وزوجته المستقبلية، ليعيش أيامه داخل البيت، يقوم بدور المرأة من طبخ وكنس وغسل وغير ذلك، بينما تقوم المرأة زينب بالعمل خارج المنزل لتعيله وتعيل الأسرة.

بهذه المفارقة التي ترتهن إلى الواقع بحس ساخر مؤلم، تشتغل الرواية على موضوع جديد في الرواية العربية، وهو موضوع الهوية الجندرية، بمعالجة موضوعية بعيدة عن أي إسقاطات؛ أيديولوجية أو فكرية منجزة، ودون أن تغلق رؤيتها بتقديم حلول جاهزة، بل تركت الموضوع مفتوحاً على تفكير القارئ ورؤيته. لتعيد مساءلة التصورات الجاهزة لمفهوم (الجندر)، منتصرة للفرد في وجه الأفكار الجماعية القاتلة.

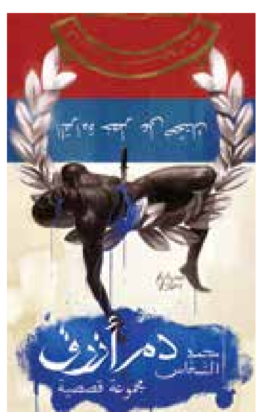
استثمر الروائي الأمثال الشعبية الليبية لخدمة فكرته، حيث جعل العتبات النصية

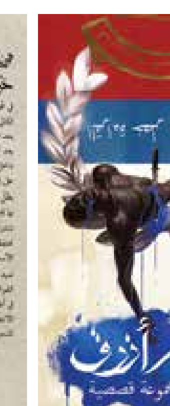
لفصول روايته أمثالاً شعبية، تشير إلى جانب من جوانب العلاقة بين الرجل والمرأة، وجانب من جوانب مفهوم الجندر. لتكون هذه الأمثال والمقولات الشعبية، بمثابة الرؤية المكثفة لفكرة كل فصل، وبالتالي يشكل مجموعها الرؤية التي تنطوي عليها الرواية بشكل كامل. وهنا ينجح الكاتب بتحقيق الإيقاعية المنسجمة بين الشكل والمضمون، فهو من جهة استطاع أن يفتح النص على الذاكرة الشعبية، من خلال تلك العتبات، ومن جهة ثانية استطاع أن يقدم شكلاً روائياً، يعتمد العنونة لفصوله الداخلية، ويكثف معنى كل فصل في مثلٍ شعبي.

بهذه المعادلة بين الشكل والمضمون، بين الواقع والرمز، بين الزمان والمكان، والأحداث والشخصيات، قدم لنا المؤلف بناءً سردياً جمالياً عبر رؤية فنية، استطاعت أن تستثمر الآليات الحديثة في الكتابة السردية، حيث قسم الرواية إلى فصول، والفصول إلى مقاطع.

وقد افتتح الفصل الأول (المخبز) بعتبة نصية، يمثلها المثل الشعبي الليبي، أو المقولة الشعبية (عيلة وخالها ميلاد)، ويشرحها المؤلف بأنها تعني النيل من رجولة الرجل، الذي لا يملك سلطة على النساء اللائي يتبعنه، وهو إلى ذلك يقدح في أخلاق النساء أنفسهن، وهذه المقولة هي التي استثمرها في عنوان الرواية، لتكون المقولة المحورية في بناء رؤيته الروائية.. لتأتي الأمثال والمقولات في الفصول التالية تفريعاً على المقولة المحورية، وبالتالي تخطيباً لفكرة الرواية وتوسيع معناها.

في الفصل الثاني (المعسكر)؛ يجعل عتبته النصية المثل (تعيش يوم ديك ولا عشرة دجاجة).. مثل ليبي عن الرجولة، بأن يعيش المرء رجلاً صاحب مواقف، وشجاعاً يوماً واحداً، أفضل له من أن يعيش عشرة أضعافه خائفا ذليلاً كالدجاج. ليبدأ الفصل الثالث (دار غزالة) بالمثل (الفرس على راكبها)، مثل شعبي يعني أن المرأة تتخلق بأخلاق زوجها، وأنه هو الذي يربيها بعد أبيها. ويأتي الفصل الرابع (بيت العيلة) بالمثل الشعبي (البنات زويعة إبليس)، والفصل الخامس (البراكة) بالمثل (اضرب الفطوسة تتربى العروسة)، لتكون





من أعماله

المقولة الشعبية (الرجل ما يعيبه شي) عتبة للفصل الأخير (المطبخ).. ليشفع هذه التقنية في مفصلة الفصول وتناصها مع الأمثال الشعبية، بتقينة الترقيم الثنائي داخل كل فصل من تلك الفصول، وبالتالي يقدم شكلاً من الترابط بين الفصول، ففي الأول يعتمد (١ – ٢)، والثاني (٣ – ٤) والثالث (٥ – ٦)، وهكذا.. فضلاً عن هوامش لكل فصل، يشرح بعض الكلمات الخاصة بالبيئة الشعبية الليبية.

ومن جماليات هذه الرواية؛ الاشتغال على إيقاعية المعادل الموضوعي، بين صناعة الخبز وتقنياته، وبين صناعة العمل السردي وآلياته، وكأن الكاتب أراد أن يختبر رؤيته السردية، كما يختبر الخباز صناعة خبزه، التي تبدأ من العجينة الأولى لتصبح بعدها خبزاً ناضجاً.

حاولت الرواية أن تجمع بين الرمزية والواقعية، بأسلوب رشيق بسيط، وإيقاعٍ سرديٍّ سلسٍ هادئٍ في ظاهر النص، هادرٍ متوترٍ في باطنه، وصيغت بلغة عربية حديثة يسيرة المأخذ، لكنها تُخفي جهداً في البحث عن أساليب في القول، مناسبة للعالم التخييلي، متدفقة بلا تكلف أو مبالغة أو ابتذال، منسابة على لسان راوٍ يطل علينا من ثنايا السرد، هو البطل ذاته، متقمّصاً دور الراوي العليم؛ ليدخلنا في عوالمه الباطنة التي يتخمّر فيها الخبز، نابضاً بحياة تجعل منه شخصية رئيسة، في النص الروائي.

يبقى أن نشير إلى أن محمد النعّاس؛ قاص وكاتب صحافي ليبي، من مواليد (١٩٩١م). حصل على بكالوريوس الهندسة الكهربائية من جامعة طرابلس عام (٢٠١٤م). صدر له (دم أزرق– مجموعة قصصية ٢٠٢٠م)، (خبز على طاولة الخال ميلاد ٢٠٢١م)، صادرة عن رشم للنشر والتوزيع.

روايته (خبز على طاولة الخال ميلاد) تتميز ببنائها السردي وتخطيب المكان وتشكيل الشخصيات

ترصد الرواية مجموعة من العلاقات المتشابكة في المجتمع والذاكرة الاجتماعية



من القرى الليبية


السيد شليل

«العصا السحرية»
لكاميليا عبدالفتاح
بين مثالية الطرح ولغة الحياد

منذ الوهلة الأولى، انتابني شعور بأن هذه الرواية لن تكون طويلة، والطول هنا ليس مقياساً لنجاح العمل من عدمه، ولكن في روايات الفتيان، تُصبح عناصر الطول والدهشة والمغامرة شرطاً مهماً، ومكملاً لعملية قراءة العمل، أو الابتعاد عنه.

بدأت أحداث الرواية على لسان بطلها أسامة، الذي يعيش مع أمه، بعد وفاة والده في قريتهم الطيبة!

بعد حصوله على العطلة الدراسية، خطرت على بال أسامة فكرة، قد تُغير حياته وحياة أمه للأفضل، وكانت تلك الفكرة نابعة من مخزون الحكايات، التي كانت تحكيها له أمه، وهو صغير، ورغم أن الكاتبة حددت سن أسامة بخمسة عشر عاماً، فإنه مازال يختزن في عقله بعض الحكايات القديمة، عن العصا السحرية، وهذا طبيعي جداً ومنطقي، وصفة أساسية في تكوين كل مراحل الطفولة واليافعين.. ولكن، كيف يجد تلك العصا السحرية؟ وهل هي موجودة بالفعل؟ ومَن مِن أهل قريته حصل عليها؟

كلها أسئلة دارت في عقل أسامة، وساعدته أمه في الحصول على إجابات عنها، عندما أخبرته بأنه سيجد عصاه قريباً، ولكن ليس قبل أن تتشقق يداه، وتنفر عروقه وينهمر عرقه، وكلها صفات عصية عليه الآن، برغم عدم منطقية ذلك؛ لأن في تلك السن تختلف المفاهيم والمدارك، وتصبح أعمق وأشمل في تفسير مفهوم العمل والعلم والحياة.

ودعته أمه، على أساس أنها لن ترى طفلها البريء، بهذا الفكر مرة أخرى، وهنا ينبت سؤال مهم: هل نضج أسامة بين يوم وليلة، لمجرد خروجه من البيت، وبحثه عن عصاه السحرية، التي تمثلت في العمل والاختلاط بالآخرين؟ من كان السبب في ذلك؟ ربما كان الوالد، ولكن خلال سرد أحداث الرواية، لم نجد ما يدلل على ذلك المبرر، الذي وضعناه حتى تستقيم الأحداث.

طالبته الأم أن يلجأ إلى كبار السن من أهل القرية، ويسألهم عن العصا، ولو قالوا لك إنها موجودة، اذهب وابحث عنها، ولو أنكروا ذلك صدقهم، وانسَ الأمر، ولا تحزن يا بني. لم تخف الأم من أن يتعرض ابنها للسخرية، أو الاعتراض أو حتى للخطر، والرد كان عبر السرد، الذي جاء محايداً جداً من خلال شخصيات القرية من البسطاء، الذين لا يعرفون سوى الخير والجمال والمحبة والتعاون و.. وكلها صفات، حتى وإن وجد بعضها في قرية، لكن من الصعب أن تجتمع في قرية واحدة، إلا إذا كان لذلك مبرر منطقي؛

> الرواية تصلح للناشئة أكثر من الفتيان برغم بساطة الفكرة واختلاف الفئة العمرية

بأن يكون والد أسامة رجلاً خيراً، قدم لكل واحد منهم معروفاً قديماً، ويحاولون رد الجميل، في ابنه أسامة بعد رحيله، ولكن هذا المبرر أيضاً، لم يكن موجوداً بين ثنايا المتن الروائي.

ذهب أسامة إلى العم (تختوخ) الخباز وسأله، فأشار عليه بالذهاب إلى الحكيم (عبادة)، وسنجد اختياراً دقيقاً موظفاً بعناية للأسماء، ومدلولاتها من العم (تختوخ) لسباطة طالع النخل، لعم (دقدق) الحداد، لشرغوش الصياد، لعم (شمعة) النجار، لسكر، المزارع الطيب لعبادة الحكيم.

كان من الممكن أن ينهي (تختوخ) الخباز القصة كلها، عندما أخبر (أسامة)، بأنه وجد عصاه السحرية في صنعته، وجرى في القرية صارخاً وجدتها، وجدتها.

لكن المط الذي حول هذا العمل من قصة مصورة، تنتهي في بضع ورقات، كان سبباً في باقي الأحداث، برغم بساطة الفكرة واختلاف الفئة العمرية المستهدفة، حيث تصلح لرواية الناشئة، أكثر من الفتيان.

فكان دور عم (سباطة) حين قال: إن عصاه كانت متخفية، بين بلحاته اللذيذة، وكذلك عم (دقدق) الحداد، وعم (شرغوش) الصياد، الذي أصبحت قصته مروية على لسان أهل القرية، عندما قفز في الماء، بعد أن تمكن وعرف أن عصاه السحرية، في صيد الأسماك التي كان يمسك بها ويقبلها! وعم شمعة النجار، صانع الأسرة والمكاتب، وعم (سكر) المزارع، وجد عصاه في أرضه وكذلك أولاده.

الكل أجمعوا على ضرورة زيارة (أسامة)، ذلك الفتى الطيب، للحكيم عبادة حتى يجيبه عن تساؤلاته المتعددة، ويعود (أسامة) لأمه ليخبرها بما حدث معه وأهل القرية، وتثني على قرار أهل القرية، وتعطيه بعض النصائح حتى يلتزم بها، وكأنها تعيد ترتيب شخصيته وتربيته، وهي تقول له: صاحبتك السلامة، أيها الابن البار المطيع!

ويخرج بعد أن يقبل يديها، للبحث عن مكان الحكيم (عبادة)، وكل من يقابله يعطيه وصفة مختلفة لمكان الحكيم، منهم من قال: في الحقل، وآخر في المسجد، وثالث أصر على أن (الحكيم) في مغزله، ونفى الرابع هذا الكلام وقال ستجده: في بيته بجوار نخلة كبيرة.

وجاءت زيارة (أسامة) إلى الحكيم (عبادة) في بيته، على عكس كل تعليمات الأم، عندما أخبرت ابنها أن يلتزم بما يقوله ولا يقاطعه، ولا يكذبه ولا يعطله عن عمله.

وبرغم أن اللغة لدى الكاتبة لم تتغير، سواء على لسان البسطاء من أهل القرية، أو حتى على لسان الحكيم، فإن السرد كان يسير في اتجاه واحد مرسوم بدقة، وعناية وبناء محكم.

كان أسامة يقاطع الحكيم، ويجادله، ولا يصدق كل ما يقوله، وكذلك الحكيم، ضحك واختبر ونهر أسامة، وكان يحثه على شيء واحد، هو العمل.. الفكرة الأساسية والرئيسية للرواية.

ساعد أسامة عم شمعة النجار، وتعلم حرفته وكسب المال، وأعطاه لأمه التي لم تكمل درسها، وتركته يخرج، ليطلب منه الحكيم مساعدة عم سكر المزارع، ويحصد ثمار الزرع، وبعض المال، ويأخذ بعض الأشجار القديمة ليبيعها حطباً، ويبتعد رويداً رويداً عن فكرة البحث الرئيسية، عن عصاه السحرية، حتى يفاجأ بأن أمه، كانت تمتلك عصاها أيضاً، بصنع المفارش الجميلة، قبل وفاة والده.

وعلى رغم كل الأحداث، ونبل الفكرة البسيطة، فإن تحويلها إلى عمل روائي أرهقها، ومثالية الطرح أبعدتها عن الأنماط المحببة، لدى تلك الفئة العمرية، التي يستهويها التفكير والصراع والدهشة، والخيال والرعب والسحر، مثل أفلام (هيري بوتر) مثلاً.

كما أن التقسيم الداخلي للرواية، لم يكن ضرورياً لانسياب الأحداث، ويمكن لهذه الرواية التربوية المثالية، أن تدرس في مناهج الدول العربية.

روايات الفتيان تأخذ من الطول والدهشة والمغامرة شرطاً مهماً ومكملاً لعملية القراءة

بعض الحكايات القديمة عن العصا السحرية وصف لتكوين كل مراحل الطفولة واليافعين

اللغة لدى الكاتب لم تتغير والسرد كان يسير في اتجاه واحد بعناية وبناء محكم



سعيدة بمشاركة كتبها في (معرض الشارقة للكتاب)

شيرين هنائي:

أصف ما أكتبه بالواقعية السحرية

أشرف عزت

شيرين هنائي.. أديبة تخصصت في أدب الرعب، واختارت خطاً أدبياً مختلفاً عن أبناء جيلها، وهو أشبه بالسباحة على رمل أو حصير، أو النقش على الماء، لكنها تفوقت فيه وعبرت المانش على الرمال، ونقشت على الماء أسماء (٧) روايات هي: (الموت يوماً آخر)، و(نيكروفيليا)، و(صندوق الدمى)، و(طغراء)، و(ذئاب يلستون)، و(الذي لا نحبه)، و(ملاعيب الظل). وحققت هذه الروايات نسب توزيع كبيرة، بعد أن تخصصت في أدب الرعب والفانتازيا، أو ما تسميه (الواقعية السحرية)، فهي ترفض التصنيف، وترى أن الأدب لا يعرف أرضاً ولا وطناً ولا عنواناً، وليس هناك ما يمنع أدب الرحلات مثلاً، من التداخل مع أدب الرعب أو الأدب الرومانسي، وآراء أخرى تعلنها الكاتبة شيرين هنائي في حوارنا معها..

> ليس هناك ما يمنع تداخل أدب الرحلات مع بقية الأجناس الأدبية الأخرى

■ **بدأت الكتابة عام (٢٠٠٤م)، ونشرت أول رواية لك عام (٢٠١١م)، فما الذي تغير في شخصيتك ككاتبة؟ وتأثرك بالكاتب أحمد خالد توفيق؟**

– الكثير.. النضج والاحتكاك في مجال العمل، وانفتاحي على ثقافات مختلفة وقراءات أكثر تنوعاً.. حيث إنني بدأت كتابة (نبكروفيليا)، أولى رواياتي، في أول سنة لي بعد التخرج. بالطبع صقلت بمزيد من الخبرة ما بين العامين المذكورين.

أما تأثري بالكاتب أحمد خالد توفيق، فلم يكن خط (الفلسفة) أو الفانتازيا واضحاً أمامي وقتها؛ فقد ظننت بأنني يمكنني كتابة أدب الرعب كما يكتبه أستاذي. لكن مع مرور الوقت، ابتعدت أكثر عن الرعب في كتاباتي، واكتشفت حقيقة ميولي وذوقي الخاص، في كتابة الفانتازيا الفلسفية، وأنا لا أسعى إلى الغموض.

■ **كيف ولدت أولى رواياتك (الموت يوماً آخر)؟**

– بدأت كتابتها قبل عام (٢٠٠٤م)، وأنهيتها فيه بعد معرفتي بالكاتب أحمد خالد توفيق، وتشجيعه لي على الاستمرار في الكتابة. وتأجل نشرها لما بعد نشر رواية (نيكروفيليا)، ولم أتخيل وقتها أنها ستنشر بسبب تناولها قصصاً مرعبة جداً، لكن نجاح (نيكروفيليا) التي تناولت قصص الرعب أيضاً، شجعني على التفكير في نشرها. وهو ما حدث بالفعل، ولقد حققت نجاحاً كبيراً.

■ **هل تراهنين على البحث (في موقع جوجل) عن معنى عناوين رواياتك؟**

– لا.. لم يكن الغموض هدفي من تسمية رواياتي أبداً، ولا الرهان على ثقافة القارئ، ولكني أسمي الرواية بما يعبر عن فلسفتها الخاصة، لا أكثر ولا أقل.. فرواية (نيكروفيليا) لا تتحدث عن شيء آخر سوى (نيكروفيليا) الحياة، عن الطبقة المهمشة (الميتة)، التي لا تطمح إلا في حب الموتى لا أكثر. وكذلك جاءت (طغراء) عن فلسفة الكلمات وتأثيرها، ولم يكن هناك أقرب من كلمة (طغراء)، التي تجمع بين زخرف الكلمات، وما ذكر عن أواخر عصر المماليك، وبداية الزحف العثماني في أحداث الرواية.

■ **هل قصدت من رواية (ذئاب يلوستون)، إلقاء الضوء على رحلة بحث الإنسان عن هويته، في المجتمع؟**

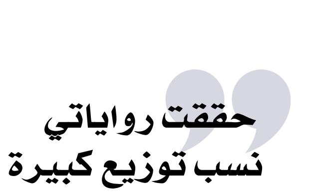
– نعم، وفي البداية يكون الإنسان وهويته شيئاً واحداً، ويبدأ في التعرف إليها تدريجياً حتى يمتزجان، وقد تأتي مرحلة التخلي عن الهوية قسراً، للبحث عن عيش ملائم. وقتها قد يتخلى المرء عن هويته طواعية، مقابل هوية أخرى يراها أفضل، أو تحقق له ما يحلم به. ولكن الخطأ الأكبر الذي نقع فيه أحياناً، عندما نسعى لوأد هوياتنا كراهية فيها وكأنها عار، ولا نملك حتى التوحّد مع هوية أخرى، فتصير المسوخ التي نراها في كل مجتمع، من عديمي الهوية.. عن كل هذا تحدثت الراوية.

■ **وهل (ذئاب يلوستون) ومطالباتها بحقها في الوجود، هو سبب خروجها للنور؟**

– كنت أكتب رواية ما، وشاهدت مصادفةً حلقة تسجيلية عن (ذئاب يلوستون)، فتملكتني الفكرة كالسحر، وظلت تطاردني وتطرد ما كنت أكتبه من عقلي. ولأنني أعشق الحيوانات والحياة البرية، وأحب أن أقضي باقي عمري في رعاية الحيوانات البرية، في محمية ما، فكانت فكرة الرواية، هي بالضبط ما أحتاج إلى الحديث عنه بكل صدق وحب. وهي الرواية الأقرب إلى قلبي، من بين ما كتبت، ومن أجلها عدت للرسم كخريجة فنون جميلة، كي أزين صفحاتها بأجزاء من قلبي.

■ **هل كان للدراسة في كلية الفنون الجميلة أثر فيك كأديبة؟**

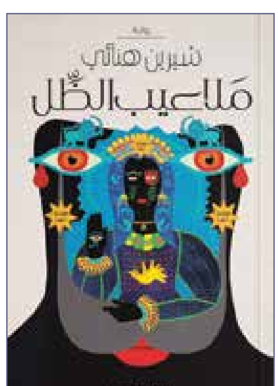
– نعم، صقلت لدي الحس الفني، وتذوق مختلف أنواع الفنون، كما تداخلت دراستي للإخراج كذلك في شكل رواياتي، الذي يميل للشكل السينمائي، من حيث وصف الإضاءات والأماكن والشخصيات.. إلخ.



حققت رواياتي نسب توزيع كبيرة لأنني تخصصت في الواقعية السحرية

تأثرت بالكاتب د.أحمد خالد توفيق واتجهت لكتابة ما يسمى بالفانتازيا الفلسفية





من مؤلفاتها

■ **ما هو تصنيف رواية أسفار النهايات؟ ولماذا أطلقت عليها هذا الاسم؟**

– هي من أدب الخيال العلمي الممتزج بالفلسفة، فهي تناقش بشكل خيالي فلسفي نظريات علمية، مثل الأوتار الفائقة، ونظريات من ميكانيا الكم، كما تناقش فكرة المكان والزمان والجاذبية، بشكل يجمع بين العلم والفلسفة في أحداثها، المقسمة لثلاث قصص متصلة في الفلسفة، منفصلة في المحتوى. أما عن سبب التسمية؛ فالمقصود به تلك الأسفار، أو الكتب التي وجدها بطل الشخصية، واسمه (يناير)، وعرف منها أسرار بدايات ونهايات كل شيء في عالم القصة.

■ **لماذا ترفضين الدخول في سجن تصنيفك ككاتبة فانتازيا، أو رعب أدبي؟**

– لأنك لا تستطيع أن تجد تصنيفاً، يمنع أدب الرحلات من التداخل مع أدب الرعب، أو الأدب الرومانسي مثلاً، وأنا ضد التصنيف من البداية، إلا أنني أحب وصف ما أكتبه بالواقعية السحرية، وستجد في داخلها لمحات من الرومانسية والسياسة والرعب، وحتى الكوميديا، وأخيراً فأنا لا أفكر كثيراً في التصنيف، أنا أكتب فحسب.

■ **ما رأيك في تحويل الأعمال الأدبية لوسائط مرئية؟**

– أنا مع تحويل الروايات لوسائط مرئية، على يد متخصصين وليس تجار سينما يسعون للمال، أو توفير النفقات مقابل الجودة، شريطة المحافظة على جوهر العمل، وإلا سيصبح عملاً آخر مختلفاً تماماً عن أصله.



معرض الشارقة الدولي للكتاب

لكن لدي تقبل كبير للتغييرات، التي يجب أن تطرأ على الرواية، نتيجة استخدام الوسيط المرئي المسموع، بدلاً من الوسيط المقروء. لكنّ عدداً كبيراً من القراء يحبذون (نقل المسطرة)، ولا يرتاحون كثيراً للمعالجات الدرامية السينمائية، التي تتحتم فيها الزيادة أو الاختزال من أصل الرواية، وهو رأي لا أميل إليه، فلكل وسيط سحره وأدواته.

■ **هل نجاح رواية (الفيل الأزرق) كفيلم، أغراك على تحويل رواياتك لأعمال فنية؟**

– أعشق السينما، لكني لا أكتب الروايات لأغازلها.. وقام مخرج شهير بشراء حق إنتاج رواية (صندوق الدمى) منذ فترة، ليحولها إلى فيلم سينمائي، بعد أن تحولت من قبل لمسرحية، ومثلها رواية (نيكروفيليا)، وكلتاهما حققتا نجاحاً لا بأس به.

■ **أخيراً: ما انطباعك عن مشاركة كتبك في معرض الشارقة؟**

– أسعدني ذلك، لا سيما بعد أن حققت نجاحاً في أرض الخير. وسعيدة فعلاً بمشاركة كتبي في معرض يعتبر من أهم المعارض العربية، وربما أكون موجودة مع كتبي في معارض مقبلة.

د. أحمد خالد توفيق

دراستي للفنون الجميلة صقلت الحس الفني وتذوق مختلف أنواع الإبداع

أنا مع تحويل الأدب إلى وسائط مرئية على يد متخصصين لا تجار


فنون شعبية جزائرية

فن . وتر . ريشة

- عصمت داوستاشي: أرسم لأني مازلت حياً
- عبدالجبار لوزير جسد القيم الأخلاقية عبر فن الفكاهة
- فيلم «بنات عبد الرحمن» حصد جائزة جمهور «القاهرة السينمائي»

معارضه الخاصة تجاوزت (١٥٠) معرضاً

عصمت داوستاشي:

أرسم لأني مازلت حياً

عصمت داوستاشي (٧٤) عاماً.. فنان تشكيلي مصري عالمي من الإسكندرية، تفاعل مع الحركة التشكيلية منذ عام (١٩٦٢م) وحتى الآن، أقام (١٥٠) معرضاً في كثير من دول العالم، ومنذ ولد عام (١٩٤٣م) وهو يضخ لوحاته الفنية، التي تسجل تاريخ الفن التشكيلي بدقة، كتب على نفسه أن ينبض باللوحات مادام حياً، حيث يرسم لوحة كل يوم، فتجاوزت أعماله آلاف اللوحات الفنية، بديعة الحسن، والتي حصد عنها عشرات الجوائز..

سماح رجب

برغم أن جوائز الدنيا بأسرها لن توفيه حقه الأدبي، معبراً بفرشاته، ليس عن أماكن وبورتريهات (عروس البحر الأبيض المتوسط) من بحرها الأزرق، وحلقات أسماكها، وفنارها العالي فقط، بل عن كل الدنيا، واصفاً متعها وذهبها وتبرها، ومحيطاتها وأنهارها وشمسها وقمرها، بفرشاة من ذهب وياقوت ومرجان، واقفاً بشموخ شاهداً على عصر الفن التشكيلي، بلوحاته وأعماله الفنية المتفردة، حيث حوّل مرسمه الخاص إلى مزار لمريدي الفن التشكيلي، وقليل من كثير عنه تبوح به نبضات حوارنا معه في السطور القادمة.

■ **ما أصل لقبك (داوستاشي)؟**

– (داوستاشي)، اسم شهرة لي استخدمته من عام (١٩٧٠م) من القرن الماضي، وأوقع به أعمالي الفنية منذ ذلك التاريخ.. وهو لقب أسرة والدي الذي تعود أصوله إلى جزيرة كريت باليونان من عائلة مسلمة كريتية، وكانت كريت تتبع الدولة العثمانية، التي انهزمت في الحرب العالمية الأولى فهاجرت الأسرة إلى مصر.. وإذا بحثت في (جوجل) بكل لغات العالم، لن تجدي إلا (داوستاشي واحداً فقط، وهذا غريب جداً).

■ **شاركت في العديد من المهرجانات، وأقمت كثيراً من المعارض منذ (١٩٦٢م).. وذلك زخم كبير، أليس كذلك؟**

– نعم، نظمت لأعمالي الفنية أكثر من مئة وخمسين معرضاً خاصاً في مصر وخارجها، منذ معرضي الأول عام (١٩٦٢م) بالإسكندرية، إلى آخر معارضي (١٤ مارس ٢٠١٩م) بالقاهرة.. كما شاركت في مئات المعارض الجماعية للفن المصري الحديث، في كل أنحاء العالم، وكلها أنشطه موثقة ومسجلة.

■ **حصلت على جوائز عديدة منذ عام (١٩٦٢م) وحتى الآن، ما تفاصيل رحلتك مع الجوائز؟**

– لا ألتفت للجوائز، ولا أجدها مقياساً حقيقياً للنجاح، ورفضت هذا العام ترشيح (إيتليه) الإسكندرية لي لجائزة الدولة



التقديرية، فلو الدولة تريد منحي جائزة فلا حاجه للترشح والاختيار.. ومعظم الجوائز التي حصلت عليها، لها طابع دولي، وليس محلياً مثل، جائزة (راديو فرنسا) عن بوستر لإفريقيا، وجائزة (كوداك) عن صورة فوتوغرافية من صعيد مصر، وجائزة (ميرو وبيكاسو) من المراكز الثقافية الإسبانية، والميدالية الذهبية من اليابان لكتاب لي للأطفال، وميدالية ذهبية يابانية أيضاً في الفوتوغرافيا وغيرها.. وأول جائزة مصرية أحصل عليها كانت عام (١٩٦١م)، وكانت الجائزة الأولى على طلاب المدارس الثانوية والكليات باتحاد طلاب الإسكندرية، عن أول معرض للوحاتي أشترك فيه.. ومنحها لي الفنان الكبير سيف وانلي، وكانت دافعي للاستمرار في طريق الفن في فترة مبكرة من حياتي.

■ (سيف وانلي).. فنان كبير، لماذا تمردت عليه، وأنت واحد من تلامذته الأوفياء؟

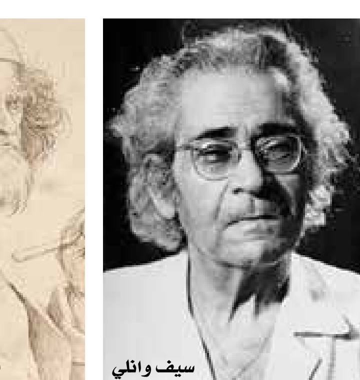
– لم أتمرد عليه، فهو من أحب الفنانين إلى قلبي، ولكنني لم أستمر في مرسمه إلا لثلاثة دروس فقط، وكان ذلك عام (١٩٦٠م)، وتركته لأن من يتعلم على يديه يصبح نسخة منه.. وأردت أن تكون لي بصمتي التشكيلية الخاصة.. ولكنني تأثرت به جداً في بداية حياتي، ورسمته هو وشقيقه أدهم في أكثر من لوحة، وظلت علاقتي به كأستاذ وصديق، حتى رحيله عام (١٩٧٩م).

■ بعضهم يقول إن الفن تطهير للنفس البشرية.. فما رأيك في ذلك؟

– لا أعرف كيف يكون الفن تطهيراً.. ومن ماذا؟ الفن بالنسبة لي حياة.. ولا حياة لي إلا بالفن.. الحياة نفسها، التي نحياها، هي الفن ذاته، ومن يقلدون الحياة في أعمال فنية هم مجرد هواة يتعلمون.. الحياة لا تقلد إنما يعاش وقتها، وأنت شخصياً مثلاً في فعل فني حقيقي واقعي من صنع الخالق، لا يعلو عليه أي شيء آخر.

■ يظل الرسم هو أقرب الفنون إلى نفسك، لأنك نشأت في بيت (كرتلي)، ثم بيت مصري.. أليس كذلك؟

– تربيتي في منزل جدتي (الكرتلية)، ثم في منزل أمي المصرية، وبين أحضان حي


سيف وانلي


الفنان العالمي بروجل


شوقي عزت

بحري العريق، الذي كان قديماً يضم الفنانين من كل جنسيات العالم، وأنا كمواطن مصري عربي إفريقي بحر متوسطي عالمي.. أفتخر بمصريتي التي هي بيتي الحقيقي وفني وحياتي.

■ ماذا عن تفاصيل معرضك السابق في هولندا؟

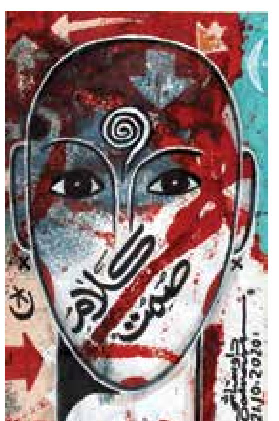
– أقمت مع الفنان (شوقي عزت) معرضي ما بين أمستردام والقاهرة، وكان استلهاماً للأمثال الشعبية المصرية في عمل فني عالمي، كما فعل بروجل في لوحته الشهيرة، التي استلهمها من الأمثال الشعبية ببلده، وعندما سألته عن أهم لوحة في حياتك قال: أهم لوحاتي هي آخرها.. وأنا مندهش لأنني مازلت أرسم.. لأني مازلت حياً.

(داوستاشي) اسم شهرة لي وأوقع به أعمالي الفنية منذ عام (١٩٧٠م)

أفتخر بهويتي التي هي بيتي الحقيقي وفني وحياتي








جانب من معارضه ولوحاته



نجوى المغربي

فيزياء التشكيل..
وعناصر التعبير

اعتبرت عملية القبول الواسع لدوائر الفرشاة على الأسطح المعدة للتشكيل، عقداً يشمل النفاذ اللوني إلى حواس المتلقي، بغض النظر عن الطابع التصميمي، والمنهج المتبع ودرجات الكفاءة في ذلك، فمجازات (فان جوخ) الإنشائية، ليست أطول من أنفاس المشاهد.. لكن ذلك لا يخلّ بتوازنها، ولا يدخلها ضمن أنظمة التقطيع والتجزئة عند الرائي، الذي بدوره يلتزم البناء الصارم للهيكل النهائي، وتفعيل باقي المنظومة المرسومة، وهي أمور تربي الحدس وصولاً إلى الصوت واللغة والموسيقا.

إن صرخة (مونك) خرجت من اللون إلى الأداء والأدوات وحدود مسطحها، وربما اعتبرنا تعبير (دائرة) أنسب من التسطيح هنا، لما حوته من تفعيل الصوت والأحداث، الذي لم ينفصل ولم ينعزل عن ملفات اللون والخطوط. من المسلمات أن تفكيك اللوحة إلى صوت وصورة، هو أعلى فيزياء التشكيل، فاختراق جسم آخر غير مرئي وغير ظاهر، ولا يوجد له تلميحات أو ترميز ما من جهة الراسم، ربما هو القفزة الحقيقية التي تسبق الشكل، وهي مراحل تحليلية تأتي مع رؤية النقاد قبل الواضح، أو المخلوط من عناصر التعبير، ولا يعني زحام النوافذ المكونة لأيقونات اللوحة، وجود محصلات من ظروف وتجارب صعدت بالعمل لآفاق الذروة، أي أن وجود قوالب تزيينية قد تبلور تجربة أخرى، وتصنع قوافل من الاستمرار لمعنى مغاير، ولغة وعي آخر، إذ قد يتفوق مذاق انفعال اللحظة على معركة طاحنة، من ضرب يد الفنان للفرشاة، وهو ما كان من طائفة ممن بحثوا عن الجمال، داخل المآسي الإنسانية، بعد اندلاع الحروب والكوارث العالمية، اتسع خيالهم ليصبح أفسح من القماشة، حتى إنه ليمكنك تكملة الأحداث من واقع ظنونك، سواء كان ذلك على طريقة (كوربيه) بدقة الصناعة، والحرص على استمالة المشاهد لاستكمال الحدث، أو بذاتية مخلصة ومبصرة بطرق الحلول لمشكلات المجتمع.

> التقاط اللحظات الهاربة إبهار يكلف التصويريين الكثير

وهو ما جعل الواقعية تضع إحدى قدميها في الواقع، والأخرى في التصدي له، وهؤلاء من ساعدتهم ألواح الخشب على التشبث بالحياة.. بعد غرق الميدوزا، صعدت اللحظات العصيبة والارتباكات في الحدث (العمل)، إلى مصاف تغيير الواقع، والصعود أعلاه في تجاوز زمني لحدث اللوحة، وامتلاك أدوات الفنان، (بيوت بيكاسو) تراقب المدينة، بينما منازل (إيستاك – براك) تراقبها المدينة، وهنا صعدت اللوحة خارج قوانينها، وأصبحت مناطقها الفنية لا بديل عن إشراك الرائي فيها. وبلا شك، فإن الإمساك بالألوان يضيء

مسافات السفر، ومنازل (إيستاك)، تدور حول الخروج على المألوف، بالإيغال فيه بين بنيات وأخضر القرية، وبرغم نقاط الانعطاف، والرغبة الجامحة في طرح الذات كأردية على العمل الذي يبدو عارياً.

تطل روح (رينوار) على العشب الأخضر، ومياه البحيرة الزرقاء، لتأخذ في التفكك كلما صعدت للأفق، وضاقت أنفاسها.. هذه اللحظات الفارقة، التي عليك أن تلتقطها لتجاور لحظات تقسيمه لنفسه، وهو ما جعل الروح ضمن وجبة الطبيعة قريبة منها، وطازجة وساخنة على مائدة اللوحة.. شيء مثمر أن يتجاور (اللاممكن) مع التصميم والمعنى التقليدي، وهو ربما كان قراراً للفنان، وقد يأتي مصادفة تلقائية، أو لحظية، وما يحكمه من حجم الالتباس مع هوامش العمل وخاماته، والمؤثرات المجاورة داخلياً وخارجياً.

جبال سانت فيكتور سيزان، ذات الأبعاد المتنوعة الماورائية، تعد هوية في ذاتها لإقناع المشاهد بنظرية (البعد)، أي رؤية بعد ما تراه العين من مخلوط أفسح المجال للتشابك والوسائط، وهي وقفة رآها النقاد بين ثقافة استهلاك الفن، وبين تعاطي فيزياء اللوحة وما بداخل وخلف أحداثها.

المدهش؛ أن العجلة في إنجاز لوحات لـ(مونيه، وجوخ، وسيزان، وبيسارو)، صار تقليداً للحظة التأثيرية على الأرض، كالشروق، وانبعاث الضوء، وانطلاق الحركة، وكلها كانت لأهداف محددة وتأثير لحظة تم نقلها بوثبة سريعة لـ(ديجا)، أحد أعمدة من يرسمون بأطراف الغبار، ظهرت براعة التركيز في الوصف المحاكي، والتركيز على الخصائص، والتسليم بحقائق الحياة المطلقة.. ربما يلزم الإحكام الهندسي تمهيد القماشة لأجل تركيب الأشياء، بتجريدها لإحكام التناسب بين الكتلة والفراغ، والتناسق بين السطوح والعناصر، علاوة على إحكام التركيب الزمني لربط العناصر به، في ثورة تشكيلية فنية فائقة الحدث، بل تتقدم على أمارات التعقيد في (جارنيكا). ولكون الشكل البنائي قد يتغير، لإحكام التركيز على الحدث، فقد انعطف البعض على تجارب تكسر الأطر البصرية، المتعارف عليها، وتجعل جميع أبعاد الشكل ترى من زاوية واحدة، كمطلب جمالي أراده الفن للتحكم في وقت الرؤية، فصار المشاهد مطالباً، بصفة لا إرادية، بعدد دقائق محددة، وبتركيز نوعي وبصري معلوم ومحدد، وهو ما يرفع امتلاك الفنان لدرجتين مع لوحته.

إن التقاط اللحظات الهاربة، وتفكيك طبائعها، لهو إبهار يكلف التصويريين كثيراً، وهو بالتالي يخضع عواطف المشاهدين لولادة جديدة في الرؤية، والاستئناس بالريادات الفنية الجديدة، ترى الأحجام المخصوصة مقاطع زمنية، وعندما تتداخل مقاطع الجسم في بعضها، لا بد أن تصعد الموسيقا بعد إقالة أي فكرة للحركة والصوت، (آنسات أفنيون) تمتزج مع التمرد على عجل، لعلها كتل لإعادة التشكيل، تمثل النموذج من عدة وجهات نظر، (لا بد من رسم كل جهات العمل بمضاعفة الطواف حوله). كثيراً ما نرى أن هوامش الشخوص لا سلطة عُليا فوقها، وربما ظلت أشكالها مزدحمة، تتصارع لتتسلق العمل الذي تنحدر منه في كل محاولة، وهو ما يثير الشفقة أو الصدمة مع تكرار المتابعة من الرائي، برغم مساحة القماشة الصغيرة والألوان المكررة الفقيرة، واللامنطقية بصرياً، وفي التوليف والتجريب.

إلا أن (براك) في (رجل مع قيثارة)، يتودد للزحام والورق، ولكل ما اقتناه من خامات، ثم لرد فعل المتلقي مع نفسه التي رسم، ليقوم بمهمة حياته بأكثر من صفة.. لماذا تعتم لوحات حاملي القرابين؟ لتنسيق الفوضى، لأجل أن يلتحم بعض الإنسان بكله.. الطبيعة عند (سيزان) في بالفو، ومرسم (كوربيه)، خلاصه أمنه مع عشائه، وتحريك (بولوك) للسطح إلى أصغر أحجامه، في تجربة خاصة تعزز الانفعالات التلقائية، ويظل صاعداً بنفسه على أنظمة التشكيل، محرراً للذاكرة البصرية، ومجدداً للخامات من أجل التوازن بين مفهوم الحركة والرموز المجزأة، لخلق نشأة وصيرورة متواصلة، هي ناتج الطبيعة ومعلوميتها عن التكامل المتناغم.

صرخة «مونك» خرجت من اللون إلى الأداء

بعد الحروب والكوارث اتسع خيال المبدع ليكمل الأحداث من الظنون والخيال

تطل روح «رينوار» على العشب الأخضر وزرقة مياه البحيرة

عبر استحضاره أمكنة واقعية

الفنان حمود شنتوت:

شاعرية المكان تأخذنا إلى الحلم


محمد العامري

صار المكان بكل عناصره، من صفات اللوحة التي يشتغل عليها الفنان (حمود شنتوت ١٩٥٦م)، حيث يتحول خاصية مؤكدة في جملة التجربة، لتفيض ذاكرة الفنان حمود شنتوت، عبر استحضار أمكنة واقعية، كان لها أكبر الأثر في طبيعة لوحاته، مثل الأوابد والقصور، وأنماط العمائر الشامية القديمة، الغارقة بالنور، والتي شكلت خصوصية في تخييل الواقع المكاني، والذهاب به إلى منطقة حلمية شفيفة، تدعونا للتأمل في تفاصيله الوسيعة، كصوفي يحاول أن يعمّر مكانه الخاص، لا كبقعة جغرافية، محدودة الأبعاد.

أصبحت أمكنة شنتوت، تشكل برمزيتها فضاء لاتساع الحلم والكمال، ليتجاوز صورة المكان الواقعي الذي نعرفه، فهو يخرق عادة الأمكنة في وجودها المتخيل، حيث تقوم هويته التشكيلية على استرجاع المكان المفقود، في محاولة منه لتضميد الفقد والخسران، لكون الأمكنة خزاناً للذكريات العاطفية، وصيرورة النفس البشرية والحيوانية على حد سواء.. لم يكن المكان لدى شنتوت منعزلاً عن ذاته، بل هو الذات الوجودية التي يتحصن بها، ليمارس الحياة بكل ضنكها وضيقها، وليضفي على أمكنته مزاجه اللوني الحار في غالب الأعمال، أعمال تقدم بواقعيتها المفترضة، سؤالاً كبيراً ومتوالداً عبر التأويل، في رشاقة الفراغ وتداعياته اللانهائية في النفس، لم يترك شنتوت تلك الأمكنة بصافاتها التي وجدت عليها، بل استخرج تلك العاطفة، التي لبنّتها في لحظة ما، فقامت بعنفوانها على الإيقاع





من أعماله

الموسيقي الشامي، ورخـاوة الضوء الذي يغسل تلك الأمكنة بـمـلاءات جليلة، لتقف المرأة المؤسطرة حارسة للمكان والزمان معاً، امرأة وحيدة تقف منتصبة أمام مشهدية مليئة بالنور، وترتدي من حرارة الألـوان ثوبها، ففي الغالب؛ هل هي (تكوراته) تأتي الشخوص فردية وساكنة؟ كما لو أنها في حالة من التجلي.

تلك الشخوص الصامتة، تنسجم تماماً مع القيم اللونية، في عمومية المكان، فتشكل مـع المكان لحمة واحـدة وعضوية، امـرأة تتسمّر أمام نافذة صامتة، منتظرة وحزينة، كما لو أنها الأمل البعيد الذي ربما يجيء، فما يميز أعمال شنتوت؛ هو الحالة الطقوسية في اللوحة، حيث تبث اللوحة قيمة الحزن الجليل، وقيم الخسران والألم العميق، كما لو أنه يستعيد عاطفة هربت منه للتو، متوحد مع تلك الذكريات ورائحتها، التي سكنت ذاته منذ الطفولة، فجاءت كمساحة درامية متوالدة ومتصلة، ما أعطى تجربته مساحة واضحة من التفرد، والانـزيـاح نحو ذاتوية صادقة دون ادعـاء، لذلك.. جـاءت مشهدياته قوية بصفاتها الشفيفة والشاعرية، التي تتوالد من نفسها دون ملل، ففي كل لوحة نجد أنفسنا أمام حالة تتقاطع مع خساراتنا تماماً، لذلك استطاعت أعماله أن تبني جسوراً قوية، بينها وبين متلقيها، تعطينا منها ذلك السراب، الذي نلاحقه دون ارتواء، كأن أعماله تعويذة تتلبس مشاهدها، وتصبح جـزءاً قوياً من ذاكرته، بل تقود متلقيها إلى مناطق عاطفية سحيقة، لكونها ارتبطت بأمكنة نعرفها في واقع المخيلة، حيث تقودك القباب المتصلة بالضوء إلى تكايا الصوفيين، وكذلك النوافذ التي تطل على أرواحنا لتغسلنا بالهواء، نوافذ كانت في واقعها مجموعة من قصص للعشاق، وسرديات الجيران، نوافذ تحكي بصمتها، وتبني علاقتها المتوحدة مع المكان، كعنصر أساسي لبيئة المشهد، فهي مقاطع متصلة خرجت من تاريخها الواقعي، إلى تاريخ متخيل جديد أكـثـر حيوية وتـجـدداً، واقـعـيـة تبتعد عن التوصيف المرئي، فهي تنتقل إلى تبدلات يجترحها (شنتوت)، لتكون مؤونة للتأويل، دون أن تفقد صفاتها الأولى.

فـالـمـرأة الـتـي تـحـرس المكان، لا تتورط في الحسية، بـقـدر مـا تـكـون فـي حالتها النورانية المؤسطرة، عبر طبيعة تسمّرها، ووقوفها المنتصب أقرب إلى تمثال يرتدي ملابسه المزخرفة.

فحالات الألم التي يقدمها (شـنـتـوت)، هـي انعكاس لما يعيشه هـو مـن خسران وألـم جواني، والـذي يعبر عن حالة

الأمكنة الخاصة بالفنان تشكل برمزيتها فضاء لاتساع الحلم والكمال



إحدى لوحاته

الألم الجمعي للشعب السوري.

يضعنا الفنان (حمود شنتوت) أمام عالم يتحصن بالأسطورة والعاطفة، عبر تكنيك يحتفي بالملامس العديدة، في السطح التصويري الواحد، ما أعطى السطح قيماً تصويرية حيوية، تنسجم مع طبيعة الموضوع الذي يحققه شنتوت، كما الصوفيين في تقطيع العبارة.

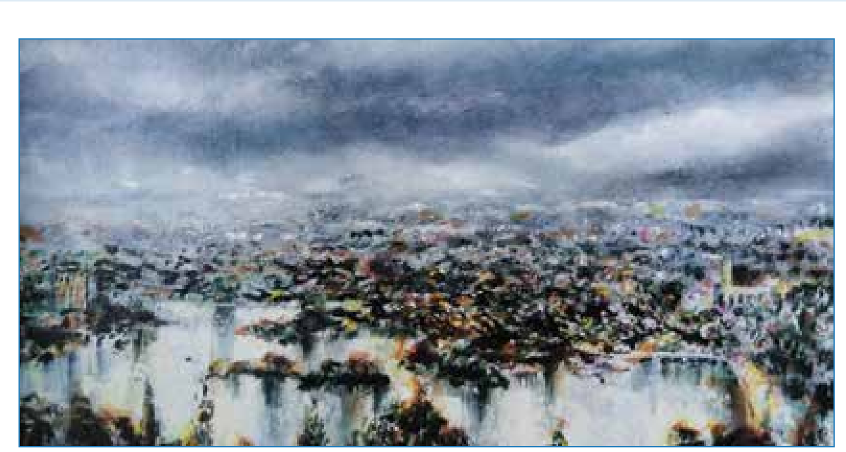
فقد امتلكت أعماله صفة الترميز والإيماء، لمناخات تصوفية راقية، وصولاً إلى احتفاظه الذكي بشرقية لوحته، من خلال النور والألوان الحارة، وبعض المزخرفات النباتية، التي أضفت على طبيعة الأعمال جمالية عالم الشرق وسحره، عبر حوار متبادل بين الماضي والحاضر، حيث يعيد للأوابد ألقها الجمالي، لتكون تلك الذاكرة الواخزة لعين المشاهد، أمام هجوم حداثة الأسمنت، وتأتي أهمية ما يقوم به (شنتوت)، من خلال رفض ارتكانه للواقع المرئي كما هو، بل ذهب ليحاوره من خلال تحويرات جمالية قوية ومدروسة، من باب إعادة إنتاج تاريخ جديد للمرئي، وإعفائه من الاعتياد، وتعميق قيمة النور في مجمل مساحة اللوحة، كما لو أنه يكشط الظلمة عن أمكنته، فنحن أمام أمكنة نورانية تشع بعاطفتها البعيدة، لتأخذنا إلى عوالم الطفولة والذكريات، فلم تكن سكونية الأشياء في أعماله، سوى حالة تأملية تصوفية، تتحرك عبر قيمة النور المتبدل في مساحة السطح التصويري.

فقيمة النور الذي ينتشر في مساحات لوحة (شنتوت)، هو أساس في تقديم حالة من (النيرفانا) للمكان نفسه، حيث الصمت والشفافية والنور، الذي يسيل على جميع التكوينات والعناصر، أمكنة لم تقدم نفسها كمكان مهجور، بقدر ما تقدمه من صمت جليل يوحي بعرفانية ما، أو قداسة من نوع خاص، أراد تكريسها (شنتوت) في جلّ تجربته الفنية.. فكان الجدار جزءاً أساسياً من ذاكرة الفنان، لكونه عاش في بيت شامي قديم، الجدار الذي ظهر في أعمال (شنتوت)، كمادة مركبة من الجص ومستويات الملامس المختلفة، من غائر وبارز، هو ذلك الجدار الذي احتك به الفنان منذ طفولته.

تبقى تجربة (شنتوت) من التجارب المتحققة في الفن العربي، والتي شكلت مساحة مهمة في التعامل مع موضوعة المكان بشكل مختلف.



في أحد معارضه





من لوحاته

شخوصه الصامتة تنسجم مع القيم اللونية للمكان في لحمة واحدة

تجربته الفنية مساحة واحدة من التفرد والانزياح من دون ادعاء

حيوية النقد ومساراته..



رشيد الخديري

تختلف زوايا النظر إلى الأدب من ناقدٍ لآخر، باختلاف الرؤى والمرجعيات. تتصل أيضاً بدرجة فهمهم للأدب ووظيفته ومركزيته. إن الأدب من جهة، يتعين بوصفه نسيجاً من الرموز والعلامات والأشكال، وهو من جهةٍ ثانيةٍ، فعل إنساني يحمل بين ثناياه، تأملات وانطباعات حول الحياة والناس والوجود والعالم. وتبعاً لذلك، فإن زوايا النظر إليه، تستلهم كشوفاتها من هذه الرؤى والتصورات. وحين نتوجه إلى النص الأدبي، فإن ذلك يعني، مناقشة بنْياته وأنساقه ودلالاته، واستيعاب السياقات التي ورد فيها، والشروط التي أسهمتْ في إنتاجه. وإلا ظلت مقارباتنا قاصرة، ورؤيتنا عاجزة عن تمثل حقيقته وحركيته وصيرورته.

حري التنصيص ها هنا، على أن المقاربات، تتشابك داخلها المعرفة والبناء واللغة والفكر، والمفاهيم والتنظير والممارسة، وإلا ظلت المقاربة، أي مقاربة، بعيدة عن جدتها وجديتها ووجاهتها.

ويتضح، في ضوء هذه المعطيات، أن النص الأدبي يستحق التأمل والبحث وعمق النظرة، وإلا ستقتصر المقاربة على ما يعلو سطحه من اهتزازات، دونما تعمق وغوصٍ بين ثنايا المادة الكتابية. وعليه، تكون القراءة قاصرة وعاجزة عن فك رموزه واستبطان درره وأسراره. الكتابة موقف.. وهي أيضاً موقف مضاد، كذلك هي القراءة موقف ما، لحظة التحام مع النص الهادر والمهيب في الآن ذاته. ولست هنا أعني القراءة، تلك القراءة ذات النزعة الأيديولوجية، وإنما القراءة الفكرية، التي تسهم في بناء المعرفة، بما هي سيرورة وتطور واستقصاء.

ولا بد من التشديد هنا؛ على الأهمية القصوى التي تحظى بها قراءة الآخر.. عينه التي ترى ما لا يراه الآخرون، ورؤيته الثاقبة والمسكونة بقلق المعرفة والسؤال.. فالآخر له زاوية نظر للأشياء، وللوجود، وللنصيات، وللعالم وللتاريخ.. تختلف جوهرياً عن رؤية الذات، فهي رؤية مبنية على الانطباعية والذوق والتذاوت. وتبعاً لذلك، يبرز ذاك التباين في مجال القراءة، كشفاً وتقصياً واختلافاً.

في هذا السياق، يكتب سعيد يقطين ما يلي: (تتعدد أشكال وأنواع التعامل مع النص الأدبي في إنجازاتنا العربية الحديثة. لا يعود سبب هذا التعدد إلى اختلاف وجهات النظر وتنوعها، بحسب التصورات المنطلق منها، في معالجة النص الأدبي فقط، ولكنه يؤوب أيضاً، وأساساً، إلى طبيعة التعاطي مع النص الأدبي وفق أسس ومبادئ خاصة، بصورة واضحة حيناً، ومبهمة في أحايين أخرى. إن أول هاجسٍ محددٍ في النظر إلى العمل الأدبي، بحسب الباحث، هو كيفية التعامل مع النص الأدبي، إذ يفرض ذلك توافر مجموعة من الأسس والمبادئ، التي على الناقد معرفتها ومعرفة كفايتها وأجرأتها، أي قراءة النص وفق تصورٍ ونظرٍ ملائمين، وذلك أن أفق الاشتغال لا يتم إلا على أساس قاعدة صلبة نقدياً وفكرياً ومعرفياً وإجرائياً.

هناك فرق واضح بين قراءتنا (نحن) وقراءة الآخر، وسواء تمت عن وعي أو دون وعي، أو عن علم أو جهل، ففي البدء والمنتهى، تبقى قراءة مغايرة تماماً، ومختلفة في التصور والمرجعية والمنطلقات. ويفترض في قراءة الآخر مبدأين أساسيين، أما الأول: فهو الالتزام المنهجي، فليس أي (دارس للأدب)، هو بالضرورة (ناقد أدبي)، بل وجبت قراءة النص موضوع الاشتغال، بنوعٍ من المعرفة والاطلاع الواسع، على ما استجدَ من نظريات في الأدب، وإلا سقطنا في التعسف والارتجال والسذاجة. وأما المبدأ الثاني: فهو المرونة الإجرائية، ولا نعني به التحرر كلياً من إسار الالتزام الذي أشرنا إليه آنفاً، وإنما التفاعل مع النص وفق ما يسمح به السياق، دون ليّ لعنق النص وتحميله ما لا يطاق. وهكذا، فإنّ الصورة القابلة للتبلور والتطور، حول قراءة الآخر، تسهم في فتح منافذ للقراءة والتفسير والتأويل، وفق مبدأ (التكامل المعرفي)، وهو مسعى لا يناظره من حيث عمق النظرة والكفاية الإجرائية، والرؤية النقدية، سوى من يمتلك معرفةً شاملةً وحافزية، تؤهلانه باقتدار ليقوم بهذا الدور وينهض بعملية النقد.

من هذه الزاوية، تأتي الرؤية النقدية للآخر مبهرة، ومثرية للنقاش في الآن ذاته. ونتصور أنه صار بالإمكان الحديث عن عينٍ ثاقبة، تستطيع رؤية الأشياء الثاوية في الدهاليز الداجية للنص، وسواء سلمنا بأمر وجود الطبقات المعتمة للنص أو لا، فإن ذلك لا يعني بالضرورة، التسليم بقدرة هذه العين على التقاط التفاصيل، وما يمور في النص من تحولات وتموجات. إن إدراك هذه التمفصلات بين ثنايا النصوص، والعمل على مقاربتها، بعيداً عن الرؤية الضيقة التقنوية للذات، قمينٌ بأن يحدث رجّات متتالية، وبصورة مستدامة. لا يمكن للأدب أن يتطور دون نقد. ولا وجود للنقد دون أدب. قد يقول قائل: إن الصوت سابقٌ للصدى، لكن، أحياناً يرتد الصدى كاسراً جمود الصوت، وما النقد إلا صورة الآخر: الأدب، صورته التي تشكلت من خلال نظرة الآخر: الناقد.

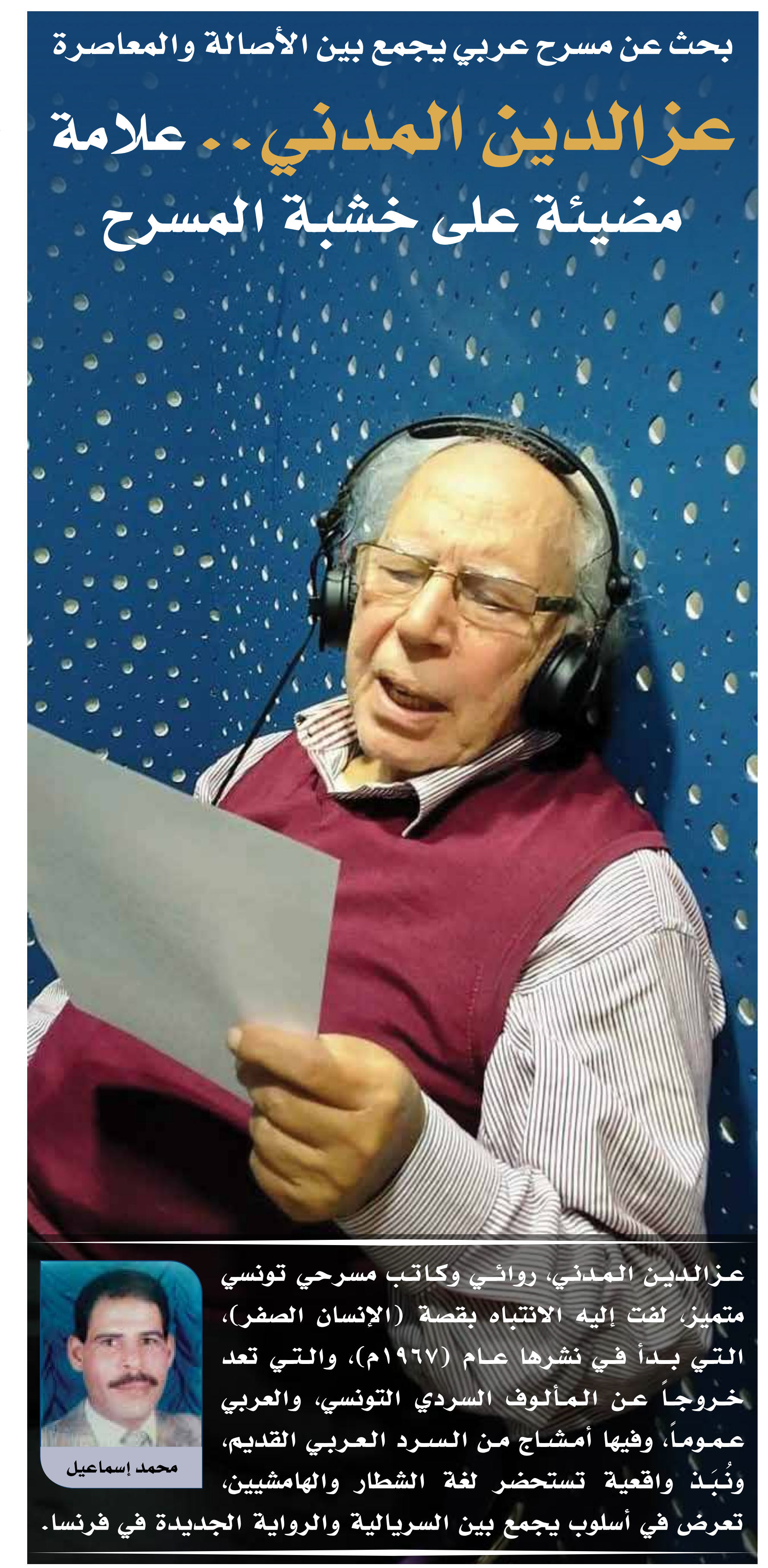
إن مثل هذه التأملات، في مجال المعرفة في مختلف تجلياتها وتلاويتها، قاعدة محورية للتطور والبناء والكشف. ومن هذا المنطلق، يتم ربطها بالقراءة والنقد والكتابة، وبمختلف العلوم الإنسانية، كنوعٍ من (التكامل المعرفي)، وإلا؛ فقد تنتهي المعرفة حين تستنفد كل أدوارها وأسرارها. من هنا، تجيء فكرة هذا الفصل، في سياق البحث عن مكامن التفاعل مع روافد معرفية متعددة من جهةٍ، ثم التأصيل للمعرفة، والتأسيس لها على أساس قاعدةٍ صلبةٍ من جهةٍ ثانية.

إن الاشتغال وفق هذا المنظور، من (التكامل المعرفي)، من شأنه أن يجيب عن تساؤلاتنا ويلبي جزءاً من طموحاتنا وتصوراتنا، خصوصاً أن المعرفة اليوم، تعتبر من أكثر الإشكالات مدعاةً للانشغال والاهتمام، وعلى هذا الأساس، نعتقد أن العلاقة بين المعرفة والعلوم الإنسانية، يجب أن تتأسس على الاتصال، لا على الانفصال والقطيعة. ذاك هو الإشكال المحوري، والذي ينبغي أن نوليه أهمية قصوى، من حيث المواكبة والتساؤل والتقويم.

> **تختلف الرؤى والمرجعيات في الأدب من ناقد لآخر**

بحث عن مسرح عربي يجمع بين الأصالة والمعاصرة

عزالدين المدني.. علامة مضيئة على خشبة المسرح



عزالدين المدني، روائي وكاتب مسرحي تونسي متميز، لفت إليه الانتباه بقصة (الإنسان الصفر)، التي بدأ في نشرها عام (١٩٦٧م)، والتي تعد خروجاً عن المألوف السردي التونسي، والعربي عموماً، وفيها أمشاج من السرد العربي القديم، ونُبَذ واقعية تستحضر لغة الشطار والهامشيين، تعرض في أسلوب يجمع بين السريالية والرواية الجديدة في فرنسا.

محمد إسماعيل

ويعد كتابه (الأدب التجريبي) بياناً للنهج التجريبي، الذي اتخذه أسلوباً في الكتابة منذ أعماله الأولى. وقد استندت حركة الطليعة إلى هذا الكتاب، لتزكية موقفها من الأدب والإبداع.

وقد تميزت تجربة (عزالدين المدني) في الكتابة المسرحية، بعمق وثراء كبيرين في جانب التنظير، باحثاً عن التأسيس لمسرح عربي يجمع بين الأصالة والمعاصرة، وإعادة قراءته من جديد، وفق قراءة تاريخية معاصرة، قائمة على النقد العميق، وبلورة خطاب مسرحي عربي مستقبلي. وعلى الرغم من أن عزالدين المدني، لم يستطع بعد تحقيق الخطاب المسرحي العربي المستقبلي، فإنه أسهم في إرساء قواعد متينة، لبناء هذا المشروع الإبداعي الكبير.

ولد عزالدين المدني في مدينة تونس، بالجمهورية التونسية عام (١٩٣٨م)، درس في المدرسة الصادقية الابتدائية بتونس، ثم التحق بمعهد كارنو الثانوي بتونس العاصمة، ثم الجامعة التونسية، وواصل دراسات ما بعد المرحلة الجامعية بفرنسا، وشغل العديد من الوظائف في مجال الإعلام والصحافة والسينما، حتى أصبح مستشاراً لوزارة الإعلام في تونس، كما سجل حضوراً قوياً، في العديد من المهرجات المسرحية والسينمائية العربية والدولية، وقد تم اختياره عضواً في الكثير من لجان التحكيم لهذه المهرجانات.

يشكل مسرح عزالدين المدني، علامة متميزة في مسيرة المسرح التونسي خاصة، وفي مسيرة المسرح العربي عامة. وعزالدين المدني بعصاميته، قد كشف للذين ظلوا يلحون على عالمية الصيغة الأرسطية، أن المسرح الأصيل موجود بيننا، في تراثنا المدون والشفوي. لذا.. كان التراث في مسرحه حاضراً بكثافة مستمرة، وما يؤكد ذلك؛ عناوين مسرحياته، ومنها: (ثورة صاحب الحمار)، و(رحلة الحلاج)، و(ديوان الزنج)، و(التربيع والتدوير)، و(الغفران)، و(مولاي السلطان الحسن الحفصي)، و(الحمال والبنات)، و(تعازي فاطمة)، و(البحر الوافر)، و(حمودة باشا والثورة الفرنسية)، و(شذرات من السيرة الرشدية)، و(قرطاج) و(كتاب النساء).. ففي كل هذه المسرحيات؛ تبدو مرجعية التراث المدون والشفوي، الحركي والجامد، دون السقوط في العملية الاستقرائية للأحداث التاريخية، لأن وعي عزالدين المدني، بهذا التراث، اتجه إلى

ما يمكن أن نستفيده حالياً ومستقبلاً، من أجل تكسير حواجز الاستلاب، التي ظلت القوالب المسرحية الغربية تفرضها على المبدع العربي. ولم يقف هذا الوعي، عند حدود استلهام مواد التراث وقضاياه، بل تجاوز ذلك إلى تفتيت المكونات الفنية الشعبية للأشكال التقليدية، التي مارسها الإنسان العربي وعبر بها، فحقق تواصلاً أدبياً وفنياً مع جمهوره، قارئاً كان أم متفرجاً منصتاً. وهذا يعني أن عزالدين المدني، قد عمل على تطويع الأشكال التراثية، بقصد تحقيق تواصل مسرحي مع جمهور، يعرف بالفطرة هذه الأشكال، وما تمثله من قيم جمالية، ومن دون هذا، لن يصبح غير ألوان وأصباغ مغرية.

وقد أخذ عزالدين المدني في مسرحياته التراثية، ينحو نحواً ممنهجاً دقيقاً، إذ قدم هذه المسرحيات كرموز لمسيرة تاريخ الشعب العربي. وهي مسيرة يمكن تلخيصها في المواقف الآتية: التمرد، ثم الانتصار، وأخيراً الفشل. ويتكرر هذا الثالوث في أغلب مسرحياته، إن لم يكن كلها. ففي مسرحية (ثورة صاحب الحمار)، تقوم بعض قبائل إفريقيا بالتمرد على الحكم الفاطمي.

أما في مسرحية (الحلاج)؛ فتبدو ثورة الحلاج على من يصادر حرية التعبير والفكر. وتتناول مسرحية (التربيع والتدوير)، انتفاضة مواطن مقهور ضد الاستغلال والاحتكار، في حين تتحدث مسرحية (مولاي السلطان الحسن الحفصي)، عن انتفاضة سكان (الأرباض)، ضد الحكم الحفصي والأتراك والإسبان في إفريقيا. فالقاسم المشترك في هذه المسرحيات؛ يتمثل في فكرة الانتفاضة، ثم يتم الانتصار مرحلياً، لينتهي فعل التمرد أو الانتفاضة إلى الفشل، في نهاية المطاف. وكأن عزالدين المدني، يؤرخ فنياً للمسيرة التاريخية للعرب، خاصة في عهد الاستعمار الحديث، حيث تكررت الهزائم والإحباطات، برغم الانتصارات المرحلية والمؤقتة.

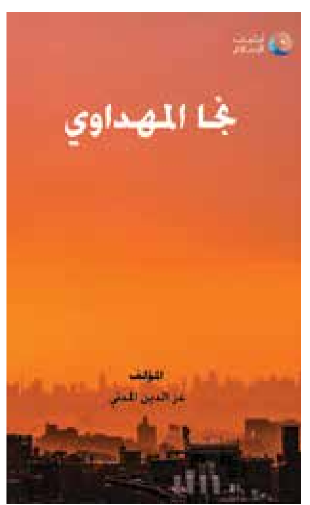
إن هذا التعامل الجريء مع التراث، يجعل من عزالدين المدني، كما يقول الدكتور علي الراعي: (عزالدين المدني صاحب موقف جمالي من التراث، لأنه أسس عبر فنيات هذا التراث فكرة الورشة، ولأنه من جانب آخر مغامر جريء، استطاع إن يخلخل نظرتنا، إلى بعض القضايا الجمالية في تراثنا، كما أنه من ناحية ثالثة، فطن إلى أن فكرة تأصيل المسرح العربي، لا تقف عند حدود استلهام الأشكال، والقوالب المعروفة في تراثنا). يقول عزالدين المدني: (كان خليقاً بالعرب المعاصرين، لما تبنوا الفن المسرحي، وأعطوه الصدارة في آدابهم وفنونهم، آلا يتبنوا منه إلا النوع فقط، وأن يتركوا جانباً الفنيات والأشكال والاتجاهات، التي رافقت النوع، والتصقت به، وكادت تمتزج بأصوله.. وأنه كان ضرورياً بالنسبة إليهم، أن ينظروا في جوهر المسرح، وأن يمعنوا النظر في أدواته، وأن يتأملوا في اتجاهاته).

ومن ثم لجأ (عزالدين المدني) إلى البحث في طبيعة المجتمع العربي، وفي سلوك أبنائه وذوقهم وأخلاقهم، لأنه رأى أن المسرح يخاطب الإنسان عبر هذه المسالك الحضارية، التي هي الخلفية الأساسية لذوقه وموقفه من الجمال والفن. هكذا الفن المسرحي عند (عزالدين المدني)، يؤرخ لوعي ووجدان وحضارة الإنسان.. والتراث عنده، يأخذ موقعه الجمالي والأيديولوجي، عبر اقتناعات المؤلف نفسه، وهي اقتناعات ترتبط بالأساس، بفكرة تأسيس مسرح عربي متميز، بعيداً عن كل ما يمكن أن يقيد المتفرج العربي، أو يصادر ذوقه.

ومن أعمال عزالدين المدني القصصية والروائية: (الإنسان الصفر)– مجموعة قصصية، و(خرافات)– مجموعة قصصية، و(العدوان)– مجموعة قصصية، و(كتاب الأسئلة)– مجموعة قصصية، و(من حكايات الزمان)– مجموعة قصصية، و(العدوان)– رواية.. وتمت ترجمة عدد من مسرحياته إلى اللغات: الإنجليزية والفرنسية والإسبانية.







من مؤلفاته

تميزت مسيرته المسرحية بعمق وثراء نظرياً وعملياً فأرسى قواعد متينة للمسرح

ظل مصراً على أن المسرح الأصيل موجود في تراثنا المدون والشفوي

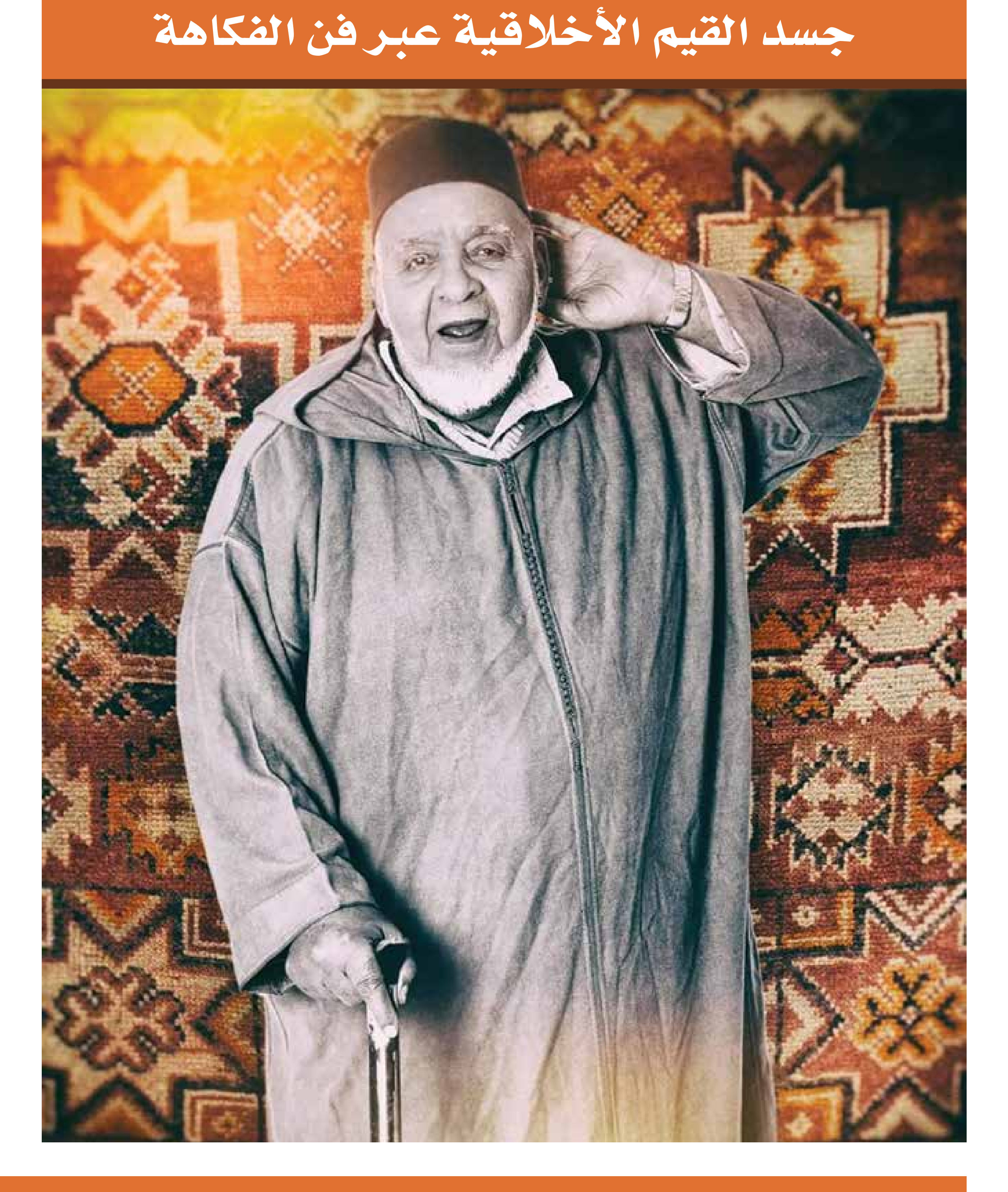


من مسرحية «ثورة صاحب الحمار»

تألق في المسرح والسينما والتلفزيون

عبدالجبار لوزير

جسد القيم الأخلاقية عبر فن الفكاهة



بعد مسيرة حافلة بالعطاء في مختلف المجالات الفنية، فقد الوطن العربي في (٢ سبتمبر ٢٠٢٠) الفنان الفكاهي والمسرحي الكبير (عبدالجبار لَوْزِيـر)، الذي يعد أحد عباقرة فن التمثيل في تاريخ المغرب المعاصر، حيث كرس حياته للكوميديا بمختلف تعبيراتها من مسرح وسينما وتلفزيون، بشهادة الأجيال المتعاقبة من مهنيي فن التمثيل بالمغرب، مبدعين ونقاداً، ولا أدل على ذلك من غنى وتنوع الرصيد الفني الذي خلفه الراحل طوال نصف قرن ونيف، إذ فاقت أعماله المئة، وهو بذلك يعد تراثاً يحق للمغاربة، بل والوطن العربي، الاعتزاز والافتخار به.

محمد العساوي

رأى عبدالجبار بَلَّوْزِير– الذي اشتهر بلقب (لَوْزِيْر)– النور بدرب (لَكْزَا) الشعبي بمدينة مراكش سنة (١٩٢٨م)، من أسرة متوسطة الحال، حيث كان والده يعمل إسكافياً، قبل أن يتحول إلى تربية المواشي، وقد قضى عبدالجبار، طفولته بين الأحياء الشعبية للمدينة القديمة في مراكش، كما غادر المدرسة مبكراً، وعانق عالم الحرفيين على خطا والده، حيث عمل صانعاً للحقائب التقليدية، ثم بعدها اشتغل في صناعة الحبال، وأخيراً امتهن الدباغة كمعالج لجلود البهائم.

قبل أن يستهويه حب المستديرة، ليلج عالم كرة القدم وهو لم يتجاوز من العمر (١٥) سنة، حيث التحق لوزير بنادي (الكوكب المراكشي لكرة القدم) إبان تأسيسه سنة (١٩٤٧م)، ولعب له كحارس مرمى لفريق الفتيان، وفي عام (١٩٤٨م) التحق بفريق الشبان، وظل لاعباً أساسياً ضمن الفريق إلى أن حصل المغرب على الاستقلال.

غير أن كرة القدم لم تكن وحدها التي سحرت عبدالجبار لوزير، فقد اكتشف داخله موهبة كامنة، كان عليه أن يفجرها فقط، ومن حسن المصادفة أن مدرب فتيان فريق الكوكب المراكشي آنذاك، (مَوْلاي عبدالواحد حسنين) كان يشرف أيضاً على فرقة للتمثيل المسرحي، ولاحظ في لوزير ميله الدائم إلى خلق أجواء من الفرجة والمرح بين زملائه، لذلك لم يتأخر حسنين في أن يدعو لوزير ويقترح عليه الالتحاق بفرقته، ليكون عضواً فيها.

غير أن لوزير استغل فترة سجنه لموقفه من الاستعمار، في تعلم القراءة والكتابة على يد مجموعة من المثقفين المغاربة الذين ساعدوه على تحقيق مبتغاه، ولعل أبرزهم العلّامة «المختار السوسي»، وبعد حصول المغرب على الاستقلال تم الإفراج عنه، وانخرط في صفوف القوات المساعدة لأربع سنوات، قبل أن يقرر التفرغ نهائياً للتمثيل والفن الذي صار أحد رموزه في المغرب بعد مسار فني متميز.

انطلقت المسيرة الفنية لعبدالجبار لوزير، منذ أواخر الأربعينيات من القرن العشرين، عن طريق (فن الحَلْقَة) الذي كان رائجاً بقوة في ساحة (جامع لَفْنَا) الشهيرة بمدينة مراكش، إذ تعلم من خلاله سرد الحكايات وأصول التمثيل، قبل أن تلاقي مسرحياته الأولى نجاحاً منقطع النظير، خاصة تلك التي جمعته برفيق الدرب الراحل (محمد بَلْقَاس) (١٩٣٠–٢٠٠٢م)، الذي شكل معه ثنائياً فكاهياً أمتع المغاربة لعدة سنوات، ولعب بجواره أولى مسرحياته ضمن (فرقة الأطلس) سنة (١٩٥١م).. وكانت أولى أعمالهما المسرحية تلك التي تعرضت للمنع، لأزيد من ثلاث سنوات قبل الترخيص لها، وهو ما جعلهما يعرضانها أمام أنظار السلطان محمد الخامس بقصر الباهية بمراكش سنة (١٩٥٧م)، كما عُرضت هذه

لم يقتصر حضوره على خشبات المسرح بل قدم أعمالاً مهمة في السينما والتلفزيون والإذاعة

مسيرة حافلة مكنته من تبوّء الريادة في فن التمثيل


الذاكرة المراكشية تخلد لوزير عبر جدارية عملاقة

المسرحية عشرات المرات في مختلف مناطق المغرب، وبعد ذلك توالت المسرحيات التي لعبها لوزير، من قبيل (غلطة أم) و(أولاد جامع الفنا) و(الموسيقار المجنون).

والنجاح نفسه سيرافق (لوزير) في مختلف محطاته الفنية، مع فرق مسرحية أخرى مثل: (الأمل) و(الوفاء المراكشية)، وهذه الأخيرة أبان معها في الأدوار التي شخصها عن حضور لافت وأسلوب متفرد، ولعل أشهر مسرحياته مع هذه الفرقة كانت من توقيع المخرج والمؤلف المسرحي الراحل عبدالسلام الشرايبي، ونذكر منها بالخصوص (الحَرّاز)، و(سيدي قَدُّور العَلَمِي)، و(مكسور الجناح)، و(لْبَسْ قَدَّكْ يْوَاتِيك)... واشتغل في آخر مساره مع الممثل والمخرج (عبدالعزيز بُوزاوي) ضمن فرقة (ورشة الإبداع دراما) التي أدى معها عدة أعمال مسرحية من قبيل (ضَرْسَة العْقَل)، و(البْسَايْطِية)، و(لَحْمَاقْ بْعَقْلُو)، و(المحطة ٢١)...

لم يقتصر حضور الفنان عبدالجبار لوزير على خشبات المسرح المراكشية والوطنية فحسب، بل انفتح في وقت مبكر على السينما والتلفزيون والإذاعة، من خلال مشاركته في العديد من الأعمال، وإذا ركزنا فقط على البعد السينمائي، في تجربته الفنية، نلاحظ أن أول وقوف له أمام الكاميرا، كان في الفيلم العالمي المشهور (لورانس العرب) عام (١٩٦٢م) للمخرج البريطاني (ديفيد لين)، وبعده بست سنوات شارك لوزير في الفيلم المغربي (عندما تنضج الثمار) سنة (١٩٦٨م) للمخرجَين (العَرَبِي بناني) و(عبدالعزيز الرَّمْضَانِي)، إلى جانب ثلة من كبار الممثلين آنذاك، ومنهم: (حَمَّادِي التونسي، والعربي الدُّغْمِي، وحبيبة المَذْكُورِي، ومحمد بلقاس، وعبدالرزاق حَكَمْ)...

وفي عقد السبعينيات؛ شارك عبدالجبار لوزير في الفيلم القصير (البراق)، من إخراج (مجيد رشِيشْ)، إلى جانب ممثلين شباب أصبحوا فيما بعد عمالقة التمثيل، من قبيل: (محمد مِفْتاح، وعبدالقادر مُطاع، ومحمد مَجْد). وفيما بعد سجل حضوراً شرفياً في بعض الأفلام المغربية، نذكر منها بالخصوص (حلاق درب الفقراء) سنة (١٩٨٢م) للراحل محمد رَكَّاب، و(فرسان المجد) سنة (١٩٩٣م) للمخرج سهيل بنبركة... وغيرها. ومن أشهر أعماله التلفزيونية الأخيرة نذكر فيلم (وَلْدْ مُو) من إخراج داوود أولاد السَّيد، والسلسلة الفكاهية (دار الورثة) للمخرج هشام الجَبّاري.

تجدر الإشارة إلى أن الفنان عبدالجبار لوزير تم تكريمه في العديد من المحافل والمهرجانات المحلية والدولية، كالاحتفاء به في الدورة السادسة لمهرجان (زاكورة) الدولي للفيلم (عبر الصحراء) عام (٢٠٠٩م)، التي تميزت بتكريم مستحق لهذا الممثل الرائد، ومن خلاله لفن الفكاهة الشعبي الأصيل، ورموزه المتشبعة بقيم التواضع والالتزام والمسؤولية الأخلاقية، كما تميزت أيضاً هذه الدورة بتقديم وتوقيع للكتاب الذي أصدره الباحث والصحافي عبدالصمد الكَبَّاصْ بعنوان (حياة في ثلاث طلقات ونكتة وحلم كبير: سيرة عبدالجبار لوزير)، الذي جسد فيه حياة وأعمال الفنان المحتفى به، والمعروف بتلقائيته وسرعة بديهته وقوة حضوره.

التحق في بداياته المبكرة بفرقة الأطلس وكون ثنائياً شهيراً مع الفنان محمد بلقاس

كرم في العديد من الملتقيات والمهرجانات العربية

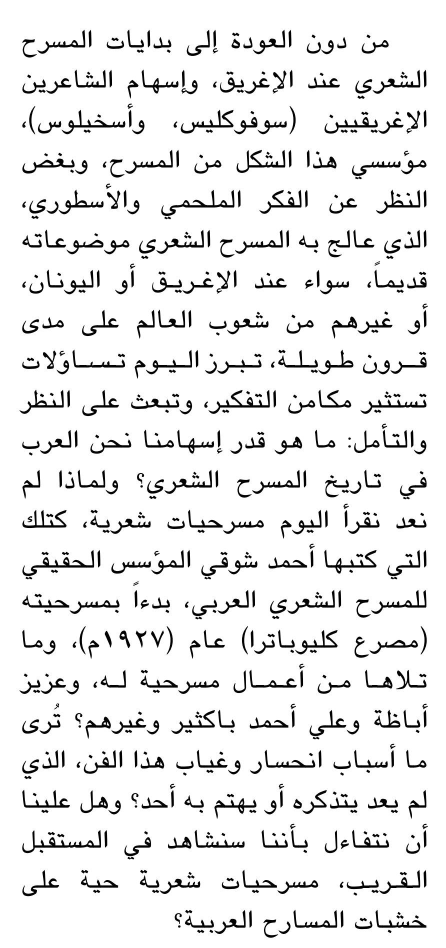


إحدى مسرحياته التي لعبها في آخر حياته

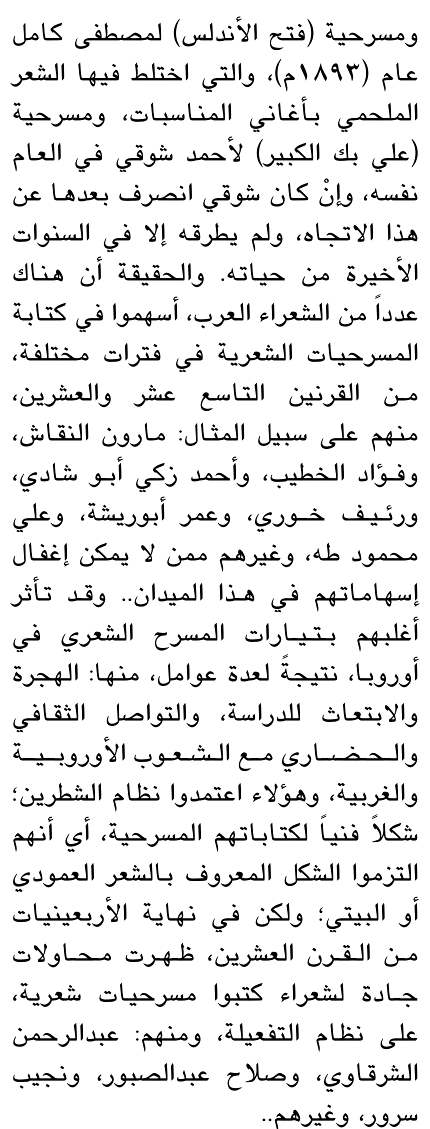
إضاءات

المسرح الشعري العربي


رعد أمان


من دون العودة إلى بدايات المسرح الشعري عند الإغريق، وإسهام الشاعرين الإغريقيين (سوفوكليس، وأسخيلوس)، مؤسسي هذا الشكل من المسرح، وبغض النظر عن الفكر الملحمي والأسطوري، الذي عالج به المسرح الشعري موضوعاته قديماً، سواء عند الإغريق أو اليونان، أو غيرهم من شعوب العالم على مدى قرون طويلة، تبرز اليوم تساؤلات تستثير مكامن التفكير، وتبعث على النظر والتأمل: ما هو قدر إسهامنا نحن العرب في تاريخ المسرح الشعري؟ ولماذا لم نعد نقرأ اليوم مسرحيات شعرية، كتلك التي كتبها أحمد شوقي المؤسس الحقيقي للمسرح الشعري العربي، بدءاً بمسرحيته (مصرع كليوباترا) عام (١٩٢٧م)، وما تلاها من أعمال مسرحية له، وعزيز أباظة وعلي أحمد باكثير وغيرهم؟ تُرى ما أسباب انحسار وغياب هذا الفن، الذي لم يعد يتذكره أو يهتم به أحد؟ وهل علينا أن نتفاءل بأننا سنشاهد في المستقبل القريب، مسرحيات شعرية حية على خشبات المسارح العربية؟

ربما تعيدنا محاولة الإجابة عن هذه التساؤلات، إلى أول مسرحية شعرية عربية تعود إلى العام (١٨٧٦م)، وعنوانها (المروءة والوفاء) لمؤلفها خليل اليازجي، الذي استلهم فيها التاريخ بأسلوب تمثيلي شعري، وعلى المنوال نفسه في استلهام الماضي؛ جاءت مسرحية إبراهيم رمزي (المعتمد بن عباد) عام (١٨٩٢م)،


ومسرحية (فتح الأندلس) لمصطفى كامل عام (١٨٩٣م)، والتي اختلط فيها الشعر الملحمي بأغاني المناسبات، ومسرحية (علي بك الكبير) لأحمد شوقي في العام نفسه، وإنْ كان شوقي انصرف بعدها عن هذا الاتجاه، ولم يطرقه إلا في السنوات الأخيرة من حياته. والحقيقة أن هناك عدداً من الشعراء العرب، أسهموا في كتابة المسرحيات الشعرية في فترات مختلفة، من القرنين التاسع عشر والعشرين، منهم على سبيل المثال: مارون النقاش، وفؤاد الخطيب، وأحمد زكي أبو شادي، ورئيف خوري، وعمر أبوريشة، وعلي محمود طه، وغيرهم ممن لا يمكن إغفال إسهاماتهم في هذا الميدان.. وقد تأثر أغلبهم بتيارات المسرح الشعري في أوروبا، نتيجةً لعدة عوامل، منها: الهجرة والابتعاث للدراسة، والتواصل الثقافي والحضاري مع الشعوب الأوروبية والغربية، وهؤلاء اعتمدوا نظام الشطرين؛ شكلاً فنياً لكتاباتهم المسرحية، أي أنهم التزموا الشكل المعروف بالشعر العمودي أو البيتي؛ ولكن في نهاية الأربعينيات من القرن العشرين، ظهرت محاولات جادة لشعراء كتبوا مسرحيات شعرية، على نظام التفعيلة، ومنهم: عبدالرحمن الشرقاوي، وصلاح عبدالصبور، ونجيب سرور، وغيرهم..

أينما كان مكمن الأزمة، وأياً كانت الأسباب وراء تراجع وغياب المسرح الشعري اليوم، وهي كثيرة، فإن ثمة من يُرجع عدم مشاهدتنا مسرحيات شعرية حية، على خشبات المسارح العربية، إلى أن هذا النوع من المسرح موجه للنخبة، إلى جانب كونه يُكتب بلغة فصحى لا تَلقى- للأسف- مستوى عالياً من الحماس والاهتمام لدى الأجيال الحالية، ولدى الممثلين على وجه الخصوص، الأمر الذي يضاعف من مسؤولية الجهات الرسمية المعنية بالتعليم والثقافة، في البلدان العربية، لإيلاء تعلم اللغة العربية ونشرها، وحتى تطوير تذوقها، أهمية كبرى. كما أن هناك أسباباً أخرى تتعلق بكتابة النصوص نفسها، وعلاقتها بالدراما و(السينوجرافيا)، وعناصر العرض المسرحي. إضافة إلى عدم الاهتمام، أو بالأحرى الاكتراث، بتوفير ما يلزم من الأمور الفنية والإخراجية والتمثيلية الضرورية، لإنتاج هذا النوع من الفن المسرحي، ما يجعل من العودة إلى المسرح الشعري أمراً صعباً، حتى وإن ظهرت هنا وهناك بعض المحاولات الخجولة، إلا أنها تقابَل عادة بفتور يجعلها تنكفئ على ذاتها وتتوارى عن المشهد.

من هنا أقول: إن العمل- مثلاً- على استحداث جائزة عربية محكَّمة لأفضل نص شعري مسرحي، قد يشجع كثيراً من الشعراء على الكتابة، وبالتالي رفد وإثراء الساحة بالعشرات، بل المئات من النصوص، التي يمكن أن تتحول إلى أعمال وعروض مسرحية في المستقبل، يكون لها جمهورها الذي ينتظرها، عبر إقامة الملتقيات وتنظيم المهرجانات الخاصة بهذا الشكل الفني، متى ما تعزز الإيمان بأهمية وضرورة المسرح الشعري، وتضافرت الجهود وتوافرت الإمكانات المطلوبة، والدعم المناسب.. مع العلم أن الموضوعات التي يمكن تناولها، في عصرنا الحالي، لا عد لها ولا حصر، وليس العودة إلى الماضي واستلهام التاريخ فقط، على أهميته.

أحمد شوقي المؤسس الحقيقي للمسرح الشعري العربي بدءاً بمسرحيته (مصرع كليوباترا)

حصد جائزة جمهور «القاهرة السينمائي»

فيلم «بنات عبد الرحمن»

دراما اجتماعية تلامس هموم المرأة العربية

تحظى الأفلام الاجتماعية باهتمام فئات متباينة من الجمهور خاصة حين تلامس واقعهم، ويجدون فيها متنفساً يعكس ملامح من حياتهم بحلوها ومرها، وقد كانت هذه النوعية من الأفلام منذ بدايات فن السينما هي الأكثر وجوداً قبل أن تستحوذ أفلام الأكشن والإثارة على الإنتاجات السينمائية وتفرض حضورها على الجمهور.


انتصار دردير

يعد الفيلم الأردني «بنات عبدالرحمن» واحداً من الأفلام التي تتعمق في رصد واقع اجتماعي، وكشفه بصدق، لذا فقد لقي تجاوباً كبيراً في كافة المهرجانات التي عرض بها، وقد شهد عرضه العالمي الأول مهرجان القاهرة السينمائي خلال دورته الـ (٤٣) المنقضية ضمن مسابقة «آفاق السينما العربية» التي توج فيها بجائزة الجمهور، كما عرض في مهرجان البحر الأحمر السينمائي في دورته الافتتاحية بقسم إبداعات عربية، وحظي الفيلم بإقبال جماهيري غير مسبوق أثناء عروضه بالمهرجانين، وشهد حضوراً نسائياً ملحوظاً حيث وجدن فيه عملاً ينتصر للمرأة، ويطرح مشكلاتها التي تتشابه أو تختلف في تفاصيل صغيرة من مجتمع لآخر، وإن بقيت في ظاهرها واحدة.

«أبوعلي» أب عجوز يمتلك مكتبة صغيرة بأحد الأحياء التي تسكنها الطبقة المتوسطة بمدينة عمان الأردنية، مع أحداث الفيلم نكتشف أنه ليس لديه ابن يدعى علي، فهو أب لأربع بنات، لكنه يلصق بنفسه كنية أبوعلي، في إشارة إلى الولد الذي كان يحلم به ولم ينجبه، كعادة العرب في تفضيل إنجاب الولد، بينما تتولى ابنته العزباء زينب تمريضه ورعايته، وتعمل حائكة ملابس لأقاربها وجيرانها، وبينما تقوم زينب بارتداء فستان زفاف قامت بتصميمه لإحدى قريباتها، تقف أمام المرآة لضبطه وقد خلعت غطاء الرأس الذي ترتديه طوال أحداث الفيلم، ووقفت تتأمل نفسها أمام المرآة وقد بدت عروساً جميلة، فإذا بالأب يدفع باب غرفتها، وتعكس نظرته ملامح غضب، بينما يصيب الارتباك والخجل الابنة، يخرج الأب غاضباً، ليختفي بعد هذا المشهد، ويصبح اختفاؤه لغزاً لبناته وللمشاهد أيضاً، فقد



اختفى بإرادته ولم يفرض عليه الأمر، وقد أراد إعطاءهن الفرصة لهذه المواجهة الحتمية مع ذواتهن، ولم يكن سلبياً في موقفه.

أربع شقيقات تجمعهن علاقة أسرية مضطربة لا تجمعهن سوى صلة الدم، بينما تتباعد علاقتهن، تنتهج كل منهن نهجاً مختلفاً في صفاتها وطريقة حياتها، يتوالى ظهورهن تباعاً إثر اختفاء الأب، ويبدأ الفيلم في الكشف عن الأجواء غير المريحة التي تسود عالم النساء الأربع، وتفسخ علاقتهن، وعدم الارتياح الذي تبديه كل منهن تجاه الأخرى.

يمسك المخرج زيد أبو حمدان في عمله الروائي الطويل الأول بزمام الفيلم من خلال سيناريو كتبه بنفسه، تتصاعد الأحداث لتكشف حياة بطلاته الأربع، ويفسح مساحة ملائمة لكل شخصية تعكس كثيراً من مواقفها وماضيها وحاضرها، ما بين زينب «فرح بسيسو» التي فاتها قطار الزواج ونسيت دراستها للموسيقا، وسماح المتحررة التي تزوجت رجلاً ثرياً مثلما أرادت، غير أنها تصدم باكتشاف خطير عنه بعد سنوات من الزواج، تتمتع سماح «تجسدها ببراعة حنان الحلو» بجرأة الشخصية التي يعكسها مظهرها وتعليقاتها، وتفجر الضحك في مواقف عديدة، فيما تعيش آمال مأساة مع زوجها، حيث تعتمد «صبا مبارك» في أدائها لهذه لشخصية على التعبير بعينيها الغائرتين من خلف النقاب الذي ترتديه في أغلب مشاهدها، تخفي تدخينها للسجائر، وتشعر بثقل كل ما يكبلها، فتثور على كل شيء نال منها، وترفض أن تلقى ابنتها مصيرها نفسه، تؤدي صبا دورها بفهم ووعي يعكس نضجاً في اختياراتها كممثلة ومنتجة مشاركة في الفيلم الذي تحمست له، أما ختام، آخر البنات «مريم الباشا»، فقد اختارت أن تعيش بحرية، ما أثار الأب ضدها ودفعه لمقاطعتها.

تكشف مشاهد عديدة ما يدور في الحي الشعبي من خلال تعليقات الجيران، ما يجعل الابنة زينب تخفي نبأ غياب الأب المفاجئ، هذا الغياب الذي يدفع كلاً منهن إلى مواجهة حتمية مع الذات، وإلى مكاشفة باتت ضرورية، وتقارب ظهر جلياً بينهن مع عودتهن لبيت العائلة الذي تركنه منذ زمن.

تتميّز شخصيات الفيلم بأنّها ثرية في تفاصيلها وصراعاتها الداخلية، وتنبغي الإشادة هنا بمؤلف الفيلم ومخرجه زيد أبو حمدان، فهو رجل يكتب عن أربع فتيات، وبغض النظر عن انحيازه للثقافة النسوية من عدمها، لكنه وصل إلى درجة الإجادة في التعبير عن المكنونات والمشاعر الداخلية المتقلبة لبطلاته، فيشعرك أنه قرأ ودرس علم النفس وبلغ أعلى درجة في التعبير عن ذوات هؤلاء النساء بدقة، فقدم شخصية المرأة العربية ومعاناتها وصراعاتها الداخلية والخارجية.

كما نجح المخرج الشاب في إدارة ممثليه، وبرغم ظهوره في مشاهد محدودة فإن الممثل الكبير خالد طريفي أضفى عليها أهمية بأدائه الرصين لشخصية الأب. مخرج الفيلم زيد أبو حمدان حاصل على درجة الماجستير من أكاديمية نيويورك للأفلام بكاليفورنيا، وقد كتب وأخرج خمسة أفلام قصيرة حازت جوائز عالمية من بينها فيلم «بهية ومحمود» الذي مثّل الأردن في جوائز الأوسكار لأفضل فيلم قصير عام (٢٠١٢م).

استغرق الفيلم سبع سنوات حتى رأى النور، وواجهته مثل أغلب الأفلام الأولى لمخرجيها مشكلة التمويل، فحصل على دعم جهات عديدة، منها: منحة صندوق الأردن التابع للهيئة الملكية للأفلام، ودعم منصة مهرجان الجونة لمرحلة ما بعد الإنتاج، كما وصل إلى المرحلة النهائية بمنصة مهرجان ترايبيكا.

يعد «بنات عبدالرحمن» أحد الأعمال المهمة في الإنتاج السينمائي الأردني خلال (٢٠٢١م)، والتي حققت حضوراً لافتاً في المهرجانات الدولية، وهو بالفعل فيلم جريء في طرحه للقضايا الشائكة مثل العنف الأسري، وزواج القاصرات، والتمييز بين الجنسين، ينبض بنفحة من التمرد ضد قضايا تُعانيها الكثير من النساء والفتيات العربيات.

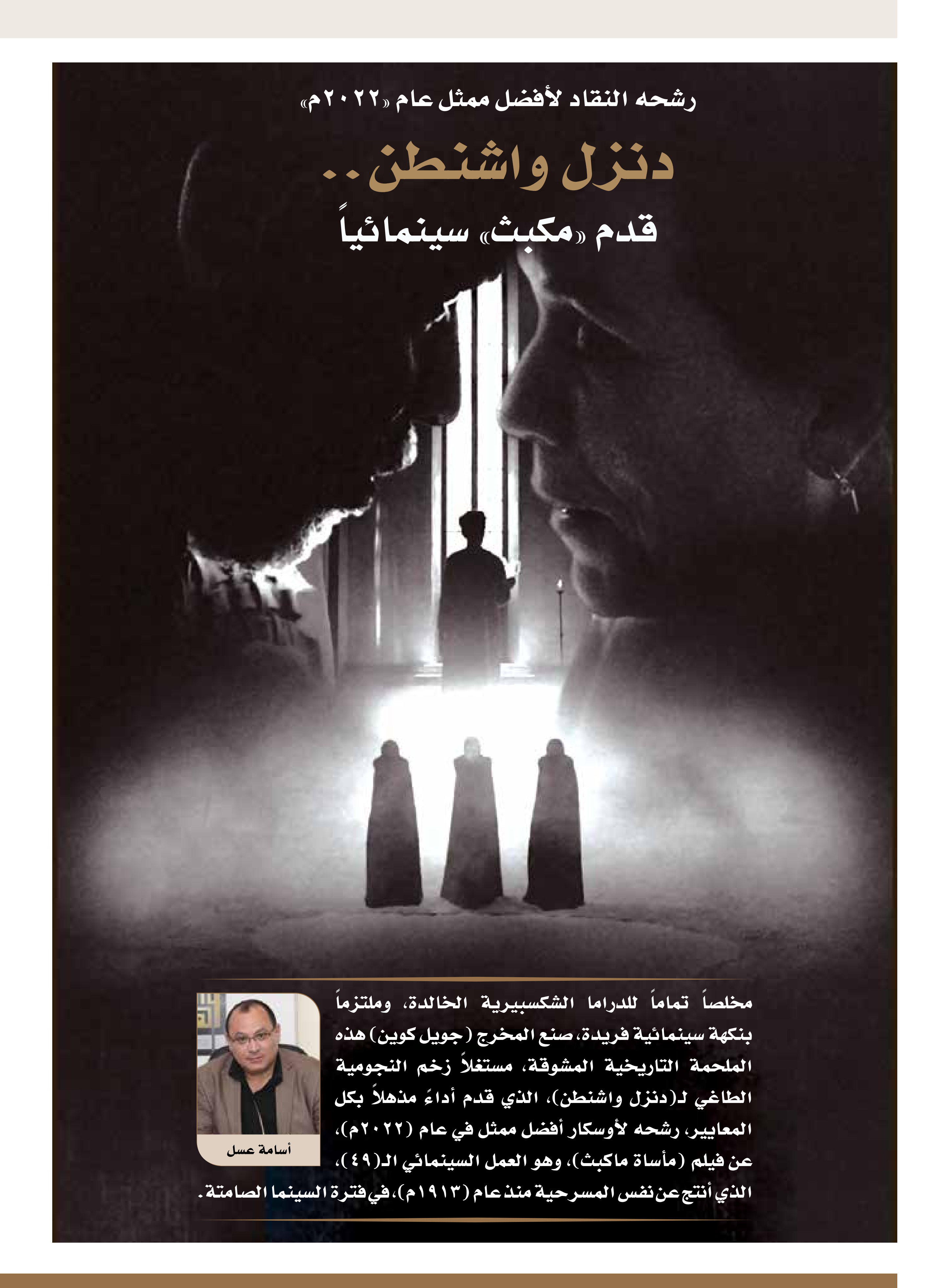


أربع شقيقات تجمعهن علاقة أسرية مضطربة

قوبل بحفاوة في مهرجان البحر الأحمر في دورته الافتتاحية بقسم (إبداعات عربية)

استغرق تنفيذ الفيلم سبع سنوات وحصل على دعم من عدة مؤسسات عربية

العمل الأول لمخرجه الذي نجح في كتابته وإدارة ممثليه وإظهار معاناتهم



رشحه النقاد لأفضل ممثل عام «٢٠٢٢م»

دنزل واشنطن..

قدم «مكبث» سينمائياً

أسامة عسل

مخلصاً تماماً للدراما الشكسبيرية الخالدة، وملتزماً بنكهة سينمائية فريدة، صنع المخرج (جويل كوين) هذه الملحمة التاريخية المشوقة، مستغلاً زخم النجومية الطاغي لـ(دنزل واشنطن)، الذي قدم أداءً مذهلاً بكل المعايير، رشحه لأوسكار أفضل ممثل في عام (٢٠٢٢م)، عن فيلم (مأساة ماكبث)، وهو العمل السينمائي الـ(٤٩)، الذي أنتج عن نفس المسرحية منذ عام (١٩١٣م)، في فترة السينما الصامتة.

مرة أخرى؛ وليست أخيرة، تعود دراما شكسبير الخالدة إلى السينما، بعد أن قُدمت عشرات المرات، في كل أنحاء العالم بتنويعات متباينة، ورؤى متباعدة، وصلت في إحداها إلى أن تتحول إلى دراما موسيقية، وفي كل مرة تحقق نجاحاً جديداً، برغم مرور قرون عديدة على وفاة مؤلفها العبقري وِلْيَمْ شكسبير.

تجربة المخرج جويل كوين في هذا النص المسرحي، تستند إلى عملية إعداده سينمائياً، حيث أراد تقديمه بلغة بصرية استثنائية، فعاد بالمشاهد واللقطات إلى الأبيض والأسود والرمادي، وإلى شكل الكادرات المربّع الذي يذكّرنا ببواكير السينما، ما وهب الفيلم شعوراً تجريدياً لم نره من قبل، في تجارب سابقة تعرضت لنصوص شكسبير بحرفية، وقد تعمد إخفاء العناصر البصرية، التي حلّت محلها أقبية وجدران عالية، وسقوف ودهاليز، وتم تقليص الديكور والإكسسوار إلى أقل ما يمكن، ليبقى المتفرج غارقاً مع الصراع والانتقام، مركزاً في الحوار الشكسبيري الفخم، والمحمّل بأعمق الدلالات الفكرية والفلسفية.

وخلال مشاهدة (مأساة ماكبث) للمخرج جويل كوين، يمكن ملاحظة أنه لم يضف كثيراً إلى النص الأصلي، وفضل الإبقاء على روحه الأساسية، وفي المقابل بذل جهداً رهيباً ومميزاً في الحكي البصري، الذي ينقل النص من الحيز المسرحي إلى الوسيط السينمائي، واستخدم في ذلك ثيمات بصرية، وتقنية إخراجية بعيداً عن حرفة الكتابة الأدبية للسينما.

قصة (ماكبث) تبدأ ببساطة من نبوءة الساحرات له، بتولي الملك، ولصديقه بانكو بامتلاك سلالة من الملوك.. (ماكبث) محارب قوي وشجاع يحترمه كل من يعرفه، تبدأ الأمور في أخذ منحى مرعب، عندما يتشجع على تنفيذ


دنزل واشنطن وفرانسيس مكدوماند

قدره بيده، بمساعدة من زوجته، التي لا تملك إلا أن تطمح لحياة أفضل من خلال زوجها، وتقوم السيدة (ماكبث) بتدبير خطة لقتل الملك، وتأمين العرش ليصبح لزوجها، وهذا المقطع من مسرحية (ماكبث)، يؤكد أن دور (الليدي ماكبث) مهم وأساسي وقوي، ويحتم على أي نجمة تقوم بهذا الدور، أن تتحلى بصفات القوة في الأداء، وحرفية الشر المختبئة وراء يدها الناعمة، وكانت النجمة (فرانسيس مكدوماند)، هي من قدمته، وهي نفسها منتجة الفيلم وزوجة المخرج جويل كوين.

يرتكب (ماكبث) أول جريمة قتل دموية لابن عمه الملك، وينتزع منه التاج، ثم يخطط بعد ذلك لقتل صديقه وابنه الصغير، وهنا تبدأ الأحداث في أخذ منحى أكثر درامية، يفقد (ماكبث) توازنه ويطارده الذنب والأشباح، يلجأ لنبوءات الساحرات مرة أخرى، ويطمئن إلى أنه محمي من الأذى، إلا إذا حدثت بعض المستحيلات.. ولأن النص المسرحي يُعلي صوت القدر، فإن المستحيلات تحدث بالطبع، ويصعد كل ملك فوق دماء الآخر، لا تنتقل السلطة بسلام أبداً، حتى وإن وصلت للنبلاء، الذين حالما يسمعون عن التاج يبدأ نبلهم في التلاشي، فذلك النبل مفهوم بالغ الهشاشة أمام قوة السلطة المطلقة، التي يصعب مقاومتها.

يحفل هذا الفيلم الرائع بالاقتباسات (الشكسبيرية) البليغة، والمعبرة، والتي تصدر بمعظمها عن (ماكبث)، كما عن الشخصيات الأخرى،


في مشهد من الفيلم

الفيلم يعد تحفة بصرية ومن أهم كلاسيكيات الأدب العالمي

نقل المخرج النص من الحيز المسرحي إلى الوسيط السينمائي بتقنية إخراجية متفردة


المخرج جويل كوين

> قدم المخرج فيلمه بحرفية عالية مع تفوق الممثلين على أنفسهم

كزوجته والساحرات وخصومه، وفي الفيلم أيضاً بهاء الصورة والتشكيلات، التي تثري دلالات المضمون السينمائي، وقد صنع المخرج (جويل كوين)، بيئة مثيرة ومستفزة لماكبث ذاته، يظهر فيها وحيداً ومنعزلاً، ومستقلاً عن واقعه، مكتفياً بتخيلاته ونبوءاته وشطحاته الفكرية، حيث قام بتصميم قلعة ماكبث بطريقة تعبيرية، تجمع بين النمطين العصري والكلاسيكي، تُراعي في بنيانها مقاييس تنافي القصور والقلاع، في الحقبة الأصلية للقصة، لأنها صنعت لغرض معين، هو البوح والمكاشفة، فكانت بالنسبة إلى ماكبث الملجأ لأفكاره الأكثر جموحاً، ومختبراً لهلوساته ووساوسه.

كما حافظت المعالجة السينمائية للأحداث، على قدر من التوازن وثبات الذاكرة المكانية، فماكبث لم يهنأ بذلك المجد الملكي، بل هو الذي رثى نفسه، وندم على ما قام به من قتل الملك، ولكن ندمه لا يشكل شيئاً، أمام شراسة زوجته ونزعتها العدوانية، وكما قالت بعدما تم قتل الملك: (يداي مثل يداك ملطختان بالدم، لكنني أخجل أن يكون لي قلب طاهر مثل قلبك).

يلعب (دنزل واشنطن) الشخصية الرئيسية بهدوء مميز، لكنه يطلق جمله الحوارية الداخلية

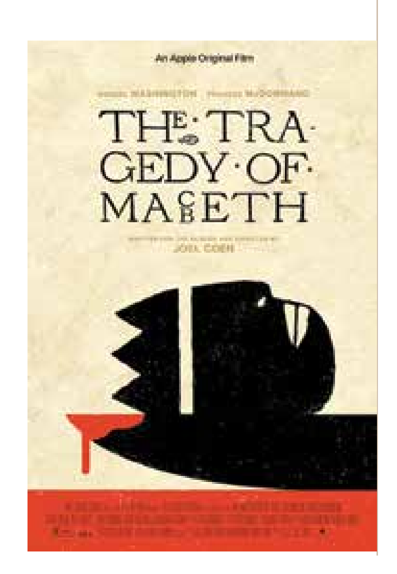

كاثرين هانتر

بإيقاع موسيقي، يعيد إليها طبيعتها الشعرية، ويجردها من الأداءات المسرحية الصارخة، وتؤدي (فرانسيس مكدوماند) دورها بحرص ودقة نادرين، فهي شخصية اشتهرت بشرها المطلق وجنونها، لكنها تضفي عليها آدمية ضرورية للنسخة الحديثة، وبجانب الأداء الرئيسي؛ جاء اختيار الممثلة المسرحية (كاثرين هانتر)، لتؤدي وحدها دور الساحرات الثلاث، وبجسدها المرن والطيّع، أجادت التعبير عن السحر، وصنع المخرج جويل كوين نسخة من مشهد الساحرات، سوف يصبح أيقونة لمن بعده، لأنه لم يلجأ للأصوات الحادة والمصحوبة بصدى، بل ركز على الجسد أكثر من تأثير الصوت، فصنع مشهداً لا يُنسى.

(جويل كوين)، هو آخر من تناول مأساة ماكبث كقصة رعب تعبيرية، وسبقه في ذلك (أورسن ويلز) عام (١٩٤٨م)، حيث جاء تناول ويلز تعبيرياً، في خيارات الإضاءة وزوايا التصوير، لكن المثير بنسخة كوين، هو اقترابها من نسخة ويلز، وجعلها أكثر تجريداً، وبرغم ما تنتهي إليه عادة الأفلام، التي تستلهم أفكارها من نصوص الشكسبيريّات، إلى طرفَي نقيض، فإمّا توغل في المعالجات البصريّة، حتى يكاد يختفي النص المسرحيّ، وإما أن تسقط في بلاغة النصّ، وتلغي أدوات السينما وتجعل أهميّتها لا تُذكر، إلا أن كوين ينجح في مد جسر التواصل بين هذين التناقضين.

(مأساة ماكبث) نسخة جويل كوين، وفيلمه الروائي الأول، تحفة بصرية بلا شك، تؤرخ لمسيرته الجديدة دون شقيقه إيثان، وتميل أكثر نحو أسلوب السينما، متفوّقةً على كلّ ما قدّمه الفن السابع، من قراءات سابقة لها، لتكون أكثرها حداثة وتجريبية، مع نص مسرحي يعد من أهم كلاسيكيات الأدب العالمي، لأنه بأسلوب فلسفي، يدين الشرّ، ويؤكد عجز البشر أمام الأقدار.

> معالجة متينة نجحت في مد جسر التواصل بين الصورة البصرية والنص الأدبي



رأي



راهيم حساوي

لغة الموسيقا..

ارتبطت الموسيقا بــالأداء الحركي والتأمل والاسترخاء، حتى إنها ارتبطت ببعض طقوس الموت، وكانت ومازالت الموسيقا تُدخل المرء في عوالم غريبة وعجيبة، وثمة طقوس موسيقية ترتبط بالهذيانات، وهذا ما حدث في مسرحية (الموت والعذراء) للكاتب أورييل دورفمان، وفي فيلم (ليون المحترف) للمخرج لوك بيسون.

مسرحية (الموت والعذراء) التي تحكي عن (باولينا) التي تم الاعتداء عليها في المعتقل، على يد الطبيب (ميراندا)، تتعطل سيارة الطبيب ميراندا، فيساعده إيسكوبار زوج باولينا، ثم يقرر إيسكوبار دعوة ميراندا إلى بيته، وهنا تبدأ الحكاية، تتذكر باولينا صوت ميراندا الذي صار في بيتها مع زوجها، وتعود بها الذاكرة إلى السجن، حيث كان ميراندا ومن معه يعذبونها على صوت الرباعية الوترية للموسيقار شوبارت والتي بعنوان (الموت والعذراء).

بعيداً عن تتمة أحداث المسرحية، وما جرى من صراع بين باولينا والطبيب

ثمة جرس موسيقي داخل كل منا له دلالات متعددة المعاني

ميراندا من جهة، وبين باولينا وذاكرتها من جهة ثانية، ثمة أمر هنا يتعلق بالموسيقا، ربط بين اللذة واللذة، ربط بين الموسيقا والتعذيب، والموسيقا ونقلها وتحويلها لأمر آخر، مثل تحويل الموسيقا للرقص، أو تحويلها لآهات معنوية، أو ربما سادية، وهذا ما فعله الطبيب ميراندا مع باولينا في المعتقل آنذاك، وارتبطت هذه الرباعية بذاكرتها لسنوات، وتحولت إلى ما يشبه تجربة بافلوف.

في الفيلم الفرنسي (ليون المحترف)، والذي هو من بطولة (جان رينو) القناص المحترف، والرجل الغامض صاحب النبتة التي يحملها معه أينما ذهب، والفيلم من إنتاج (١٩٩٤م)، وكان الظهور الأول للممثلة (ناتالي بروتمان)، والتي تألقت في هذا الفيلم، وقدمها كنجمة فيما بعد، يظهر الممثل المرموق بأدوار الشر (غاري أولدمان)، هذا الممثل الذي جسد أحد المشاهد كعلامة فارقة في الفيلم وفي مسيرته الفنية، عندما تناول قرصاً دوائياً أثناء اقتحام منزل أحد تجار الممنوعات، بدأ يحلق مع موسيقا تصويرية وهو يتحدث عن موسيقا (موزارت) وكأنها تسري بدمه، حتى إنه سأل الضحية عن الموسيقا وعن موزارت، بهذا المشهد كانت الموسيقا حاضرةً بكل وحشيتها وبكل عنفوانها، عبر رائحة الموت والهلوسة وكلمات غاري عن موزارت، لدرجة أنه وبيسر شديد يطلب من أحد رجاله قتل الجميع دون رأفة ورحمة، فلقد كانت لعنة الموسيقا محشوة في دماغه بكل ما فيها من أثر وتأثير.

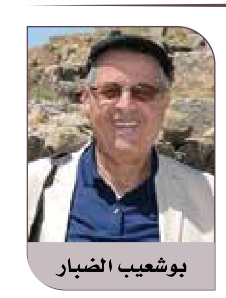
وكثيرة هي الأفلام والمسلسلات التي كادت تندثر، لولا الموسيقا التي رافقتها، سواء كان ذلك في المقدمة، أو ضمن المشاهد التي كانت الموسيقا بها كعنصر درامي.

فقد رافقت الموسيقا حياة البشر، وكانت ذات دلالات واستخدامات وتعبيرات واسعة، ولا يمكن أنْ نتصور حياتنا من دون الموسيقا، ثمة جرس موسيقي داخل المرء حتى لو كان في عرض الصحراء، ولم يسبق له أنْ عرف الموسيقا، وتعددت مفاهيم المرء للموسيقا، وظلت لغةً غامضة، وهذا ما يؤكد الاختلاف على فهم بعض المقطوعات الخالدة لها، فمنهم من يراها حزينة، ومنهم من يراها تبعث على الأمل، ومنهم من يراها نبضاً يرافق الجملة العصبية نحو ذاك القتل الذي فعله (غاري أولدمان)، أو نبضاً يرافق الحالة النفسية التي رافقت الطبيب ميراندا في (الموت والعذراء).

حقق حلمه بلقاء محمد عبدالوهاب

عبدالوهاب الدوكالي..

عميد الأغنية المغربية


بوشعيب الضبار

يصح وصف عميد الأغنية المغربية، عبدالوهاب الدوكالي، بأنه فنان شامل، فهو يلحن ويغني، ويمثل ويرسم، ويكتب أيضاً، أي أن له إسهامات في كل هذه التعبيرات الإبداعية. في الدورة الأخيرة للمعرض الدولي للكتاب، في الرباط، فاجأ الدوكالي متابعيه بإصداره للجزء الأول من سيرته الذاتية (شيء من حياتي.. ثلاثية الحب والفن) عن منشورات دار التوحيدي، وفيها يتحدث عن طفولته وصباه، ودخوله عالم الفن.

> **أصدر سيرته الذاتية (شيء من حياتي) التي ستترجم إلى اللغتين الصينية والفرنسية**

وكان للكتاب صداه الواسع في الصحافة كحدث ثقافي وفني، لعدة اعتبارات من بينها؛ أن المطربين والملحنين المغاربة، لا ينشرون أي شيء عن رحلتهم في الفن والحياة، وقد جاء الدوكالي ليقتحم هذا المجال بقلمه، متحدثاً عن مساره الشخصي والعائلي والفني.

اعتبار آخر أعطى لهذه المذكرات هالة من الإعجاب، كونها سوف تترجم إلى اللغة الفرنسية، وبعدها إلى اللغة الصينية في أول سابقة من نوعها، لتكون جاهزة أثناء جولة فنية في السنة المقبلة لمطرب (سوق البشرية) إلى بكين وغيرها.

ولد (الدوكالي) في حي شعبي بالمدينة القديمة بفاس، يوم (٢ يناير ١٩٤١م)، وفيها عاش طفولة كانت حافلة بالشغب وخوض المغامرات الصغيرة، مع أقرانه، وسط الدروب، أو في الحقول والضيعات المجاورة لسرقة الفواكه: (في طفولتي كنت شقياً بعض الشيء). فتح عينيه داخل أسرة متوسطة الدخل، يعولها والده الذي كان يشتغل بالتجارة، وجاء ترتيبه هو العاشر، فقد كان (آخر العنقود) بالنسبة لإخوانه وأخواته.

منذ صباه أبدى ميلاً شديداً نحو كل الفنون، رسماً ومسرحاً وسينما وموسيقا، فكان يحاول استيعابها، اعتماداً على عصاميته، في بيت كانت الأنغام تصدح في جنباته. وبلغ من شدة عشقه للفن السابع، أن فتح ثقباً في إحدى بوابات قاعة سينما (بوجلود) في فاس، في غفلة من الحارس، يتيح له الفرجة مجاناً، ولم ينكشف أمره إلا بعد أن أخذ يتسلم مبالغ صغيرة من أصدقائه الصغار مقابل مشاهدة الأفلام.

وسط المتنزهات كان يطيب له، وهو صغير السن، أن يرفع صوته عالياً في تلك الفضاءات الخضراء، مردداً أغنيات الموسيقار محمد عبدالوهاب لإعجابه الشديد به، فكان أنصاره هم رفاقه الذين يدعمونه، متوقعين له أن يصبح هو (عبدالوهاب المغرب) في المستقبل.

وصدقت تنبوءات الصغار، وما إن أتيحت له فرصة المشاركة في أول سهرة فنية، سنة (١٩٥٧م) احتفاء باستقلال المغرب، بتشجيع من أخته التي فقدها بعد ذلك ووالدته وهو يقطف الثمار الأولى للنجاح، حتى خطف الإعجاب من عيون الحاضرين، والتهبت الأكف بالتصفيق، وهو يغني رائعة محمد عبدالوهاب (النهر الخالد).

كانت تلك هي الخطوة الأولى التي فتحت أمامه أبواب إذاعة مدينة الرباط، ومن المسرح، عاد مجدداً إلى الموسيقا، وانطلق منتجاً كملحن ومطرب عبر أمواج الإذاعة، ولم يكن المسار سهلاً، فقد استكثر عليه (بعض الإخوة الفنانين)، الملحنين القدماء، أن يصبح ملحناً مثلهم، وهو الوافد حديثاً على الإذاعة، واستقدموا صوتاً جديداً خصيصاً لمنافسته، لكنه لم يأبه لكل تلك المضايقات، واستمر في مواجهتها.

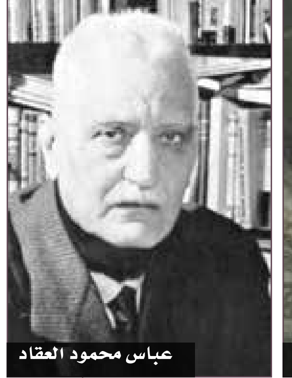
وكان انتشاره الفني قد قاده إلى جولات فنية خارج الوطن، تسبقه أغنياته التي شاعت على الألسنة.


كمال الملاخ


المخرج محمد سالم


حسين السيد


محمد عبدالوهاب


عباس محمود العقاد


جليل البنداري

فنان شامل يلحن ويغني ويمثل ويرسم بتعبيرات إبداعية

استقبلته القاهرة ووسائل إعلامها واحتضنه كبار المطربين والملحنين


مع عبد الحليم

عند عودته إلى المغرب، اشتعلت الرغبة في نفسه للهجرة إلى القاهرة، ليجرب حظه هناك، إثر تلقيه دعوة من إذاعة (صوت العرب) لتسجيل بعض الأغاني.

في سنة (١٩٦٢م)، اتخذ قراره بالسفر إلى أرض الكنانة، وفي ذهنه تتراقص أطياف صور (مصر، عبدالوهاب، أم كلثوم، العقاد، النيل، الأهرامات، الفن).

(عبدالوهاب المغربي في القاهرة)، بهذا العنوان العريض فتحت له الصحافة في مصر صفحاتها، لدرجة أن مجلة (آخر ساعة)، كتبت عنه، أنه أصبح نجماً لامعاً، في ظرف زمني وجيز، وأحاطه صحافيون كبار أمثال؛ محمد حسنين هيكل، وجلال البنداري، وكمال الملاخ بدفء المحبة وعميق المساندة.

تكلف الشاعر محمد الجيار بتدريب الدوكالي على النطق بمفردات اللهجة المصرية بشكل جيد، وهو صاحب قصيدة (لا تتركيني)، بينما كتب له الشاعر حسين السيد، كلمات أغنية (حكايتي ويا حبي)، ليلحنها له الفنان محمد الموجي، لتصويرها ضمن الفيلم الاستعراضي (القاهرة في الليل)، من إخراج محمد سالم.

وأمام تأخر الموجي في الوفاء بوعده، اعتمد (الدوكالي) على نفسه، بتشجيع من حسين السيد، فصاغ ألحان الأغنية في ساعات، قصد تسجيلها وتصويرها باستوديو (الأهرام)، ضمن الفيلم المذكور، الذي يتضمن أيضاً معزوفة للموسيقار محمد عبدالوهاب، وأغنيات لنجاة الصغيرة، وصباح، وفائزة أحمد، وشادية.

استدعى المخرج محمد سالم المطرب المغربي عبدالوهاب الدوكالي، لحضور العرض الأول للفيلم، إلى جانب المشاركين فيه من



أحد ألبوماته


مشهد لمدينة فاس

النجوم، كان الضوء خافتاً في القاعة، حين جلس (الدوكالي) على أول مقعد صادفه، لكن وحيد فريد، مدير التصوير، أهاب به أن يجلس في الصفوف الأمامية مع كبار الضيوف، في اللحظة التي انطفأت فيها المصابيح، وبدأ عرض الشريط السينمائي الاستعراضي.

أثار انتباه (الدوكالي) وجود رجل وقور بنظارة طبية جالس في الصف الذي أمامه، مباشرة، يسأل محمد سالم بصوت هامس، لدى ظهوره كمغنٍ على الشاشة: (مين ده؟)، ليجيبه المخرج (إنه عبدالوهاب الدوكالي الذي حدثتك عنه).

وحين أضيئت الأنوار في القاعة، اكتشف (الدوكالي) أن الشخص الوقور هو (محمد عبدالوهاب بالذات والصفات)، وازداد وقع المفاجأة أكثر، حين طلب الموسيقار من المخرج محمد سالم تقديم (الدوكالي) إليه لتهنئته والتعرف إليه.

لم يصدق المطرب المغربي (هذه المصادفة العجيبة) التي جاد بها القدر عليه، ووقف منبهراً وكأنه في حلم، في حضرة (هذا الصرح الشامخ) الذي تتلمذ عليه بشكل غير مباشر، وكان حلم صباه.. شمل الموسيقار محمد عبدالوهاب، بعطفه الفنان الدوكالي ، ودعاه لتوصيله بسيارته إلى بيته في شارع قصر النيل، ولم يفترق عنه إلا بعد أن أخذ منه وعداً باستمرار التواصل معه، بعد أن أعطاه رقم هاتفه الخاص.

وفي ختام الجزء الأول، كتب (الدوكالي) عن الموسيقار عبدالوهاب: (تمنيت لو أن اللقاء معه طال، ولو سرت معه إلى آخر الدنيا..).

سيرته الذاتية أثارت صدى كحدث ثقافي فني

انتشاره الفني قاده إلى جولات فنية عربية وعالمية


من أسواق العاصمة

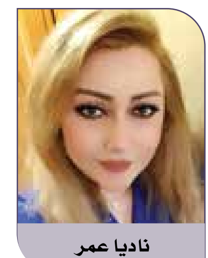
تحت دائرةِ الضوء

قراءات - إصدارات - متابعات

- شعرية اللغة في «أقفاص فارغة» لـ فاطمة قنديل
- «مملكة الغربان».. رواية لليافعين
- رقمنة الرواية العربية
- كامل التلمساني.. من مؤسسي القصة المصورة سينمائياً
- رمزية تحقيق الأمنيات.. بين الحيلة والخيالات والمشاعر
- روح المحافظة ونزعة التجديد

صداقة أربعين عاماً

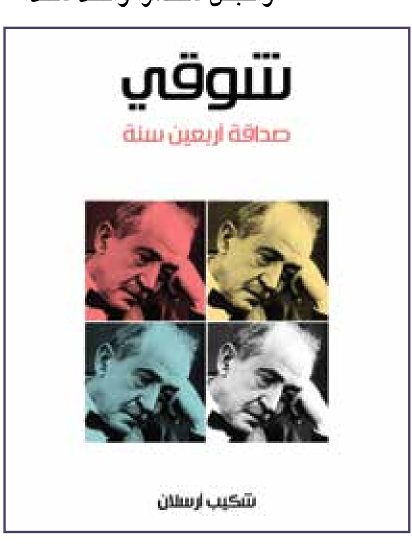
بين شوقي وشكيب أرسلان


ناديا عمر

شكيب أرسلان، أديب ومفكر لبناني، لقّب بأمير البيان، لغزارة إنتاجه الفكري. وتنقل بين العديد من البلدان، وله الكثير من الإسهامات الفكرية والأدبية، وأمضى قسطاً كبيراً من عمره في الرحلات، وقام برحلاته المشهورة من سويسرا إلى إيطاليا، إلى مصر، ثم مكة المكرمة. تناول في هذا الكتاب، الصداقة المميزة التي جمعت بينه وبين أمير الشعراء أحمد شوقي، وهي حكاية أربعين عاماً من الصداقة، روى فيها الذكريات التي جمعتهما، وبعض المواقف والحكايات، وعن البدايات الشعرية لشوقي في صباه، وأسلوبه الشعري، ومقتطفات من قصائده.

بدأ المؤلف في وصف معرفته الأولى بأحمد شوقي، بعد زيارته الأولى إلى مصر أواخر عام (١٨٩٠م)، وقال إنه أثناء مطالعته لجريدة(الأهرام)، لفتت نظره أبيات شعرية، وقيل له إنها لأحمد شوقي في مدح الخديوي، وهي:

إن الوشاة وإن لم أحصهم عددا
تعلموا الكيد من عينيك والفندا
لا أخلف الله ظني في نواظرهم
ماذا رأت بي مما يبعث الحسدا
هم أغضبوك فراح القد منثنياً
والجفن منكسراً والخد متقدا



وصادفوا أذناً بيضاء لينة
فأسمعوها الذي لم يُسمعوا أحدا

وأضاف: (قرأتها كاملة بشكل متكرر، وبعدها صرتُ أتهافت على شعر أحمد شوقي، لأني رأيت فيه الشاعرية بجميع شروطها: النسج الرقيق المتين، والأسلوب الرشيق الرصين، واللغة العربية الفصحى، التي لا تؤتى من جهة، والمعنى المتناهي في الدقة، اللابس من اللفظ أجمل حلة، والانسجام المطرد من الأول إلى الآخر، في سكب واحد وسبك متوارد، فعند ذلك حكمت بأن هذا الشاعر سيكون من شعراء العصر، وإن لم أصل في الحكم إلى أنه سيكون أمير شعراء العصر).

كما روى أحداث لقائه مع شوقي في باريس لأول مرة، سنة (١٨٩٢م)، أثناء دراسة شوقي للحقوق في (مونبلييه)، وقال إنهما كانا يتحدثان حول أمور كثيرة، خاصة الشعر، وكان مع شوقي ديوان المتنبي، وكان يحفظ منه، لذلك شبهه الكاتب بالمتنبي في دقة معانيه، وكثرة أبياته الجارية مجرى الأمثال، وتناول هذه الفكرة في أحد فصول الكتاب، ثم أشار إلى أن شوقي سمى ديوانه الشعري الأول (الشوقيات) سنة (١٨٩٨م)، حسب توصية منه، وقد ذكر شوقي هذه القصة في ديوانه في الطبعة الأولى، وختمها بأبيات شعر له قال فيها:

صحبت شكيباً برهة لم يفز بها
سواي على أن الصحاب كثيرُ
حرصت عليها آنةً ثم آنةً
كما ضن بالماس الكريم خبيرُ
فلما تساقينا الوفاء وتم لي
وداد على كل الوداد أميرُ
تفرق جسمي في البلاد وجسمه
ولم يتفرق خاطر وضميرُ

وأضاف؛ أنه كان يمازح شوقي بالنكات عبر مراسلاتهما، فمرة أرسل إليه من بيروت صورته الفوتوغرافية، وكتب تحتها:

لئن كنت أحمد شوقي إلي
فمازلت أحمد شوقي إليكْ
رعى لك قلبي وداداً به
أضن على الكل إلا عليكْ

وقال: إن شوقي لقب بالشاعر الأمير في


شكيب أرسلان

بداية نبوغه الشعري، وإنه وإن كان أسرف في المديح، وفي مديح الخديوي، فلم يلوث شعره بالهجاء، ولم يسمع له قصيدة يهجو بها أحداً.. على حد تعبيره.

وحينما سمع أرسلان بخبر وفاة شوقي عام (١٩٣٢م) قال في رثائه:

قد أعجز الشعراء طول حياتِه
واليوم يعجزهم بندب مماتِهِ
هيهات يوجد في البرية منهم
كفؤٌ ليرثيه بمثل لغاتِهِ
ما عاب أهل العبقرية أنهم
قد قصروا في الحب غاياتِهِ

كما ذكر في فصله الأخير بعضاً من أشعار شوقي المشهورة، مثل:

خدعوها بقولهم حسناء
والغواني يغرهن الثناء

ومن أشهر أبياته:

نظرةٌ فابتسامةٌ فسلامٌ
فكلامٌ فموعدٌ فلقاءُ
ففراقٌ يكون فيه دواءٌ
أو فراقٌ يكون منه الداءُ

وأيضاً:

وخرجت من بين الجسور لعلني
أستقبل العرف الحبيب إذا سرى
آوي إلى الشجرات وهْي تهزني
وقد اطمأن الطير فيها بالكرى
ويشوق مني الماء في لمعانه
فأميل أنظر فيه أطمع أن أرى

ومن أشهر مؤلفات شكيب أرسلان: (الحلل السندسية)، و(لماذا تأخر المسلمون وتقدم غيرهم؟)، و(الارتسامات اللطاف) وغيرها..

شوقي: صداقة أربعين سنة، مؤسسة هنداوي (٢٠٢٠م)، (٣٦٧) صفحة من القطع المتوسط.

شعرية اللغة في «أقفاص فارغة» لـ فاطمة قنديل


سعاد سعيد نوح

قليل من كتاب السيرة الذاتية العربية من كتبوها بجرأة وشجاعة، ربما لأن ثقافتنا العربية لا تميل إلى الكشف والاعتراف، لكن الشاعرة فاطمة قنديل في روايتها الجديدة (أقفاص فارغة)، التي صدرت عن (الكتب خان) بالقاهرة، تمتعت بتلك الجرأة المحمودة، وهي تكتب سيرتها الذاتية.

وعلى رغم أن الكاتبة قالت عن الكتاب إنه رواية، فإن القارئ يكتشف منذ الصفحات الأولى أنها سيرة ذاتية، حاولت فيها الكاتبة مقاربة مساحة من الاعتراف، لتكتب سيرتها وسيرة أسرتها، بل سيرة كل الخيبات والهزائم التي مرّت بها.

نجحت فاطمة قنديل في كتابة سيرة حياة أسرة من الطبقة الوسطى المصرية، تعاني الفشل والخذلان، إنها قراءة واعية لما حدث للطبقة الوسطى المصرية، من تغيرات اجتماعية ونفسية، هذه التغيرات، بحسب سياق العمل، التي حدثت منذ السبعينيات من القرن الماضي، وما حدث لتلك الطبقة من تحلل، مع بداية الانفتاح الاقتصادي، الذي كان له أثر سلبي كبير فيها.

إنها رحلة انهيار منظومة القيم، التي كانت تقيم ظهور أناس هذه الطبقة الأكثر تضرراً من غيرها من طبقات المجتمع الأخرى، فالأب مدرس الرياضيات، الطالب المتفوق الذي ضحى بحلم دراسة الهندسة إثر إفلاس والده التاجر، وعمل مدرساً بشهادة متوسطة، ليرعى إخوته لم يغفر أبداً ما حدث له، لم يتصالح مع انكسار حلمه، الذي فشل في تحقيقه. والأم التي تنتمي إلى طبقة عليا، لم تنجح في أن تعيش حياة أقل من مستوى عائلتها، كما أنها لم تنجح كذلك في تربية أبنائها تربية تجعلهم أسوياء نفسياً تجاه ما يواجهون من عقبات، فهي تدلل ابنها الأكبر حتى تفسده، بل وتتستر على فشله الدراسي لسنوات.. وتقتطع من ميزانية المنزل وتقترض، كي تمول تجاربه الفاشلة في السفر؛ ربما العلاقة الأكثر سوءاً بين أفراد هذه الأسرة، هي علاقة الساردة مع هذه الأم، برغم مرض الأم واضطرار الابنة لرعايتها في نهاية حياتها.

ولا ينجو الأخ الأوسط من مصير الفشل والعلاقات المتفسخة بين هذه الأسرة، فهو كما تصفه الساردة، أناني لا يسعى إلا إلى مصلحته الشخصية، من دون أن يقدم دعماً أو مساندة لأي من أفراد الأسرة، حتى عندما أصيبت والدته بالسرطان، لم يقدم لها أي دعم مادي يساعدها على اجتياز مرحلة العلاج المكلف والصعب.

ربما الوحيدة التي نجت من هذا الانهيار الأخلاقي هي الساردة، التي قطعت رحلة من المعاناة، وعانت كثيراً التخلي والخذلان، فبعد زواجها بصاحب شركة كانت تعمل لديه سكرتيرة بالثانوية العامة تتركه، ثم تبدأ في دراسة الأدب، وتتجه للإبداع، تكتب الشعر والمسرح، وتحقق ذاتها التي لم تنكسر، برغم كل الصعوبات والمعوقات التي عانتها.

وعلى رغم أن فاطمة قنديل شاعرة، فإنها نجحت في أن تكتب بلغة خالية من المجاز تماماً، لكنها أفلحت في كتابة شعرية الألم، ألم المرض، الفشل، الخذلان، التخلي، النهوض، برغم كل الانكسارات، ومع ذلك تخشى أن يتخذ الآخرون مما تكتبه (درساً، أو عبرة...إنه الجحيم ذاته، أحاول تجنب هذا المصير وأنا أكتب..).

في القسم الأول من النص، والذي منحته عنوان (علبة شوكولاتة.. صدأت للأسف)، تتساءل الكاتبة في البدء عن جدوى الكتابة، لكنها تتساءل أيضاً عن دور القارئ في إنتاج دلالات جديدة لنص يخصها هي، بل تحذر القارئ من الاقتباس من نصوصها (فكرة وجود قارئ لهذه الأوراق ترعبني...القارئ الذي طالما سعيت إليه، وكان يجلس على حافة مكتبي وأنا أكتب، أزيحه الآن بعنف، لا أريد أن يقرأ هذه الأوراق، لا أريد أن يتلصص على حياتي، لكنني أكذب أيضاً، لا يمكن أن يكتب أحد دون أحد، دون أن يشاركه شخص هذا الضجيج الساري في روحه، أقول لنفسي؛ ليس انتحاراً، أنا أريد أن أكشط قشرة جرح، كي يندمل في الهواء، أو لا يندمل، يظل ينز دماً، وأرقبه، وأمسح الدم بقطنة مبللة).




فاطمة قنديل

في القسم الثاني، والذي تمنحه عنواناً أكثر شعرية (البداية.. حب وشجن وأوتار كمان)، نجد ذاتاً أخرى اتخذت من الكتابة ملاذاً من الوجع، فقد عثرت الساردة على كراسة كانت تسجل فيها الأم مواجعها بعد رحيل ابنها الأكبر إلى ألمانيا، فتصبح الكتابة مرة أخرى تطهراً من الوجع (كانت تلوذ بالكتابة، تماماً كما أفعل أنا منذ سنين، وكما أفعل الآن).

في القسم الثالث (غرباء.. يلعبون معاً البنج بونج)، تعود الكاتبة لتأمل فعل الكتابة المتشظية لحياتها الماضية (كل ما كتبته على هذه الأوراق، كان مؤلماً، لكنني كنت أتعافى منه في اليوم التالي، أشعر أنني تحررت من ذاكرة، وأحاول أن أتذكرها مرة أخرى فتتلاشى، وكأنها تبخرت فور أن كتبتها).

في القسم الرابع والأخير، تتأمل الألم، تعيد كتابته، علها تتخلص منه، تمنحه شعرية خاصة، تجعله معركتها التي يجب أن تنتصر فيها، فـ(لا أحد يمكنه أن يحيا دون معركة، معركة تنمو إلى جواره، وتسير خلفه، كظله كلما تحرك).

بقي أن ننوه بأن عنوان الرواية، يشير إلى أننا نتحول إلى أقفاص فارغة إلا من الهواء يضرب جوانبنا، عندما نعتاد استرجاع الألم الذي صبغ حياتنا، فلا نمنح أنفسنا فرصة التخلص منه بكتابته.

«مملكة الغربان».. رواية لليافعين


ثريا عبدالبديع

يعود بنا الكاتب المصري القدير في روايته «مملكة الغربان»، ليذكرنا بقصة (قابيل وهابيل والغراب المعلم).. من علّم (قابيل) كيف يواري سوءة أخيه؟ مواجهة لعالم الغربان الموازي، لنتعلم منه الكثير من القيم المنتشرة في عالم الغربان، منها العدل، والمساواة، واحترام الكبير، والسرعة في البت في الأحكام، وغيرها من قيم باتت صعبة التحقق في عالم الإنسان.. وللكاتب تاريخ طويل في الكتابة للطفل؛ فكتب العشرات من الروايات، وحاز الجوائز المصرية والعربية.

للرواية مستويات للتلقي؛ حيث يجد الكبار، والصغار، والناقد، والطفل، فيها متعة ما، وربما دروساً حياتية وأخلاقية ومعرفية، فيتعرف منها النشء إلى أمة من خلق الله، والتي أراد الخالق لنا يوماً، أن نتعلم منها تلك الصفات السامية والقيم الجليلة.. وقد ظهرت لنا، من خلال أحداث الرواية، قواعد مهمة لكل الأمم، للتعايش بسلام فيما بينها، مثل علانية المحاكمات..



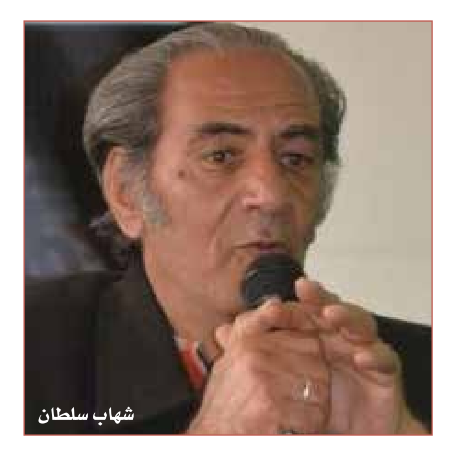
وأن كل خطأ له العقاب المناسب.. والوضوح والصدق في جميع الأحوال، والتكافل الاجتماعي أيضاً.. (حينما أطعم كبير الحراس الصغار في غياب الأب)، دون تقصير ومن دون أن تطلب الأم شيئاً.

ومن القيم التربوية أيضاً في رواية (مملكة الغربان)، هي الوضوح والصدق، اللذان ظهرا في الاعتراف بالخطأ، وما فيه من شجاعة المواجهة (فلم ينكر أحد الغربان فعلته، ولم يكذب ليتهرب من العقاب.. ومن جانب آخر، حكم القاضي على ولده دون محاباة أو تمييز..).

وحماية المخطئ تعتبر قيمة مهمة، ونادراً ما تأتي في عمل مقدم للطفل، لكننا نشهد بجمال ورقة العمل وحسن التعامل بين الأفراد.. حتى رأينا الرفق مع المخطئين، وإظهاره كحق لهم، ولمسنا معناه..

ورأينا في الرواية، كيف أن القضاء ليس أمراً هيناً، وليست مهمة يسيرة، وليس سبباً للمباهاة ولا للتفاخر، كما يحدث عند البشر.. وأن الحكم على مذنب بالإعدام أمر شديد الصعوبة، وقد تبين في تصرف القاضي، عندما تأكد وتحقق من حدوث الجريمة، التي فعلها الغراب صاحب العين الواحدة.. وعندما تأكد بنفسه وتقصى الأمر، هنا راح يدعو الله في خشوع (اللهم يا من وضعت فينا عدلك، ألهمنا عدلاً ترضاه)، دعا لكي يلهمه الله الصواب والحكم العادل، وليريح قلبه ويطمئن للحكم. ونشهد هنا عدم التسرع في الأحكام، وضرورة اتخاذ كل السبل، للتحقق من الجرم قبل أي قرار، كما نرى في الرواية أيضاً، تحفيزاً للفتيات وتشجيعهن على الحديث عمن يضايقهن، أو يتعرض لهن، حتى ينال عقابه فلا يتعرض لغيرهن.

وتظهر معلوماتية الرواية بلا إفراط ولا تفريط.. فجاءت المعلومات سلسة ميسرة، دون حشو ولا تعقيد عرفنا منها؛ طقوس الغربان عند للمحاكمة.. حركاتها في مواقف مختلفة، لمعان الريش علامة على صحة وسلامة الغراب.. ومواعيد أو


شهاب سلطان

موسم التزاوج، وغيرها من معلومات لازمة لمعايشة العمل.

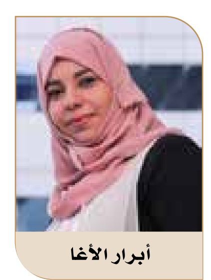
قامت الرواية على ثنائية الخير والشر، ونجحت في الموازنة بينهما، ما يعد شرطاً مهماً لنجاح رواية لليافعين، وما يثبّت النشء على قيم الخير والجمال، ويشجعه على اختيار طرق الخير، وتمثل الخير في الشخصيات: غاق، والقاضي، وكبير الحراس، والأم، التي راحت تشتكي، وتمثل الشر، في الغراب صاحب العين الواحدة، وفي غاق، لكنه تراجع عن الشر، وظهر معدنه الطيب سريعاً، فقد وسوس له الشيطان، وانصاع له في أول الأمر.

كما جاءت بعض الشخصيات أيضاً، التي تحمل الخير والشر معاً، أو هي خيرة، لكنها تحمل الغفلة، والتي ربما تتسبب تلك الغفلة في الشر، كما جاء في موقف رئيس الحراس، عندما أهمل الصغار عند غياب الأب، ولم يخبر القاضي بغياب أبيهم، وهنا لم يتأخر القاضي في أن يلحق به ما يستحق من العقاب، ولو كان رئيساً للحرس!

والرواية شائقة؛ بتسارع الأحداث، والتوازن بين السرد والحوار، فلم يتسلل لها الملل، بل امتلأت بالإثارة والتشويق، وتلاحق الأحداث، واستمر التجدد والتدفق، من أول حرف لآخر سطر في الرواية.

ثم رأينا كيف يمكن أن يأتي الشر ناعماً رقيقاً، دون تماد ولا حدة، وهنا يتحقق درس مهم لكاتب الطفل، وما يجب أن تكون عليه روايات الطفل، فمهمة الشر في رواية الطفل ليس العنف ولا التطرف، لكن الشر فقط، ليظهر جمال الخير برفق ولين، وهو الهدف الأرقى والأصعب، ويعتبر وحده درساً صعباً ومهماً للكاتب.

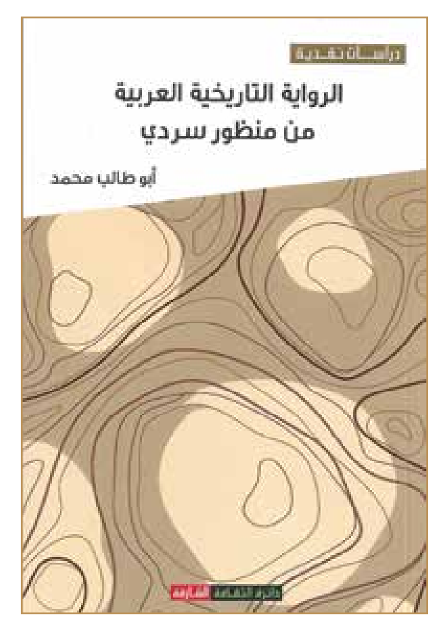
الرواية التاريخية العربية


أبرار الأغا

يستعرض كتاب (الرواية التاريخية العربية من منظور سردي)، للناقد السوداني أبوطالب محمد، والصادر حديثاً عن دائرة الثقافة بالشارقة (٢٠٢٢م)، عدداً من النماذج الروائية العربية التي ارتكزت على السرد التاريخي، كما تتبع مراحل تطور الرواية العربية.

ويقصد الناقد بالرواية التاريخية، بأنها (ذلك النوع من الروايات، الذي يعالج بواسطة التخييل قضية من قضايا الماضي، والتي أصبحت تاريخية، سواء كانت مرتبطة بالحاضر أو لم تكن)، ويرى أن الرواية التاريخية العربية اقتربت من الواقع العربي، وناقشت همومه ومشاكله وقضاياه، فتوافقت السردية مع مراحل التحولات، التي طرأت على الإنسان العربي.

وأشار في مقدمة كتابه، إلى أن ظاهرة (الميتارواية) تُعنى بالظواهر الأدبية، ذات الأبعاد الثقافية و(السوسيولوجية)، والتي تعد من أهم ظواهر النهضة العربية، وأكثرها تمثيلاً لقضايا الإنسان العربي، حيث إنها تمثل النوع الأدبي الحديث، عبر مراحل شديدة التمييز من مراحل تطورات الأدب



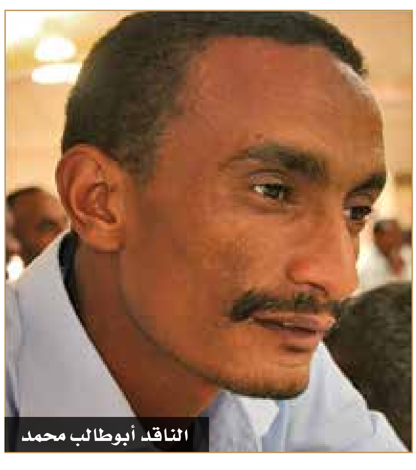
الأخرى، فأصبحت الرواية الفاعل الحاسم في تشكيل الواقع، خلال القرن العشرين.

وأوضح في فصل (الرواية والتاريخ: المعنى والبحث عن الجذور)، أن الرواية التاريخية لها دور في إنتاج المعنى النقدي، الذي تتوجه به إلى التلقي، وتضيف إلى معارفه معارف سردية أخرى، تجعله مشاركاً ومنصهراً في تأكيد الخطاب التاريخي.

وذكر الناقد أن الروائي التاريخي يعمد إلى أحداث مضت، ويحاول إعادة كتابتها.. فمنهم من يهدف إلى إعادة صياغة التاريخ، بإضفاء طابع رومانسي لجذب القارئ، ومنهم من يعمد إلى الحدث بواقعية شبه كاملة، ويطعمها بمسارات مجازية، ومنهم من يختار حدثاً تاريخياً، أو مرحلة ما، أو شخصية تراثية.

ويرى أن الرواية التاريخية العربية لجأت إلى مفهوم التراث عبر مرحلتين، تتمثل الأولى في فترة التصادم الحضاري بين الشرق والغرب، وعودة كل منتوج أدبي إلى أصوله؛ ما فرض واقعاً جديداً على الروائيين، بينما تتمثل الثانية في انفتاح نكسة (١٩٦٧م) أمام الروائيين العرب، وجعلتهم يضعون أعينهم على التراث، ويعيدون استلهامه في رواياتهم.

وبيَّن في فصل (الرواية العربية والتاريخ: تحديث التجربة في الفضاء المعاصر.. الميتاسرد)؛ النماذج الروائية التي وظفت التاريخ في الرواية، بصورة متداخلة، ومنها: تجربة علي أحمد باكثير في رواية (وا إسلاماه)، ورواية (رادوبيس) لنجيب محفوظ، وروايتَي (حين تركنا الجسر) و(مدن الملح) لعبدالرحمن منيف، وتجربة ربيع جابر في روايته (أميركا)، ورواية (فتنة جدة) للسعودي مقبول العلوي، ورواية (حجر السرائر) للسوري نبيل سليمان، ورواية (برق الليل) للتونسي البشير خريف، و(طوق الحمام) للسعودية رجاء عالم، و(أعدائي) للسوري ممدوح عدوان، ورواية (الزيني بركات) لجمال الغيطاني.. وكتب غسان كنفاني: (رجال في الشمس) و(ما تبقى لكم) و(عائد إلى حيفا)، التي


الناقد أبوطالب محمد

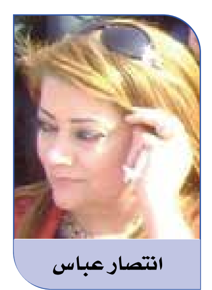
استندت إلى الأحداث التاريخية. وتجربة إميل حبيبي في (الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس: المتشائل)، وجبرا إبراهيم جبرا في روايتيه (السفينة) و(صيادون في شارع ضيق). كما استندت الرواية السودانية إلى موضوعات التاريخ الثقافي، وذلك في روايتي (بندر شاه) و(مريود) للطيب صالح، ورواية (أخبار البنت مياكايا) لإبرهيم إسحق.

وناقش الناقد في الفصل الأخير، رواية (ثلاثية غرناطة) لرضوى عاشور، ورواية (نورس باشا) لهاجر قويدري، مستعيناً بأدوات المنهج التاريخي التحليلي، وفي ضوء مصطلحَي الميتاسرد والميتارواية. حيث سعت عاشور إلى إدخال المصدر التاريخي في البنية السردية المتخيلة، واعتمدت على الحكايات المسنودة إلى مصدر موثوق به، وهو سقوط الأندلس، وتأسست الرواية على راوٍ عليم سارد ومشارك ومنتم ولا منتم.

ووظفت عاشور أسلوب الرسائل في السرد، واعتمدت على أساليب الحوار السردي الدرامي، ومكاتبات القراءات والعهود في مراكز التحقيق.

ونوَّه إلى أن رواية قويدري اتخذت من فترة القرن التاسع عشر الميلادي؛ مسرحاً لأحداث روايتها، والتي خضعت فيها الجزائر للإمبراطورية العثمانية، وسيطر راوٍ واحد على المحكيات، واعتمدت الرواية على صيغ التمثيل، وهما: المسافة والتبئير، واعتمدت على أساليب الوصف والمعالجات، عبر صور مجازية للخطاب المسرود، وتعددت الأمكنة التاريخية فيها: كالقصور، والمساجد، والموانئ القديمة.

رقمنة الرواية العربية


انتصار عباس

تناول كتاب (جدلية القدماء والمحدثين نحو رقمنة الرواية العربية) للكاتب أحمد الصادق محمد، الصادر عن دائرة الثقافة / الشارقة (٢٠٢٢م)، والحائز جائزة الشارقة للإبداع العربي، المركز الثالث في مجال النقد الدورة (٢٥)، تعريفات الرواية الرقمية المتعددة، التي ظهرت في أواخر الثمانينيات، حيث عرفها أحمد شبلول، على أنها تحويل أو إنتاج قصة مؤلفة تأليفاً بشرياً، تعمل على وسيط إلكتروني، مع اضافة التقنيات الحديثة، مثل الصوت، والصورة، والرسوم الإلكترونية المتحركة، والمؤثرات الموسيقية. بينما عرفها محمد أحمد عبدالباسط، على أنها حكاية نثرية أو خيالية، قائمة على استخدام برمجية فوتو ستوري (٣)، في المزج المنظم للصور والخرائط والنصوص.

وقد تم تحديد سبعة عناصر للرواية الرقمية، والتي تشمل: الفكرة الرئيسية، واستفسار دراماتيكي، والعاطفة، وصوت الراوي، ومؤثر صوتي، ومحتوى مختصر، والتقدم، واستعرض الإطار النظري للدراسة، إشكاليات التعاطي مع الشكل الجديد للرواية في عالمنا العربي، والتحولات السردية العربية بين الورقيات والرقمنة، كما استعرض المحور مجموعة من الدراسات التي شملت مجموعة من الباحثين، والتي دارت حول حقوق الملكية الفكرية في عصر الإنترنت، وقد أشار الباحث إلى تعدد الدراسات التي ناقشت حماية حقوق الملكية الفكرية دولياً ومحلياً، وحق المؤلف.

جدلية القدماء والمحدثين نحو رقمنة الرواية العربية
أحمد الصادق محمد

وشملت الدراسة ثلاث مقاربات، حملت المقاربة الأولى عنوان: رقمنة الرواية العربية مدخل لفهم الواقع، وتناول هذا المدخل تعريفات القصة، والتي تعتبر جزءاً لا يتجزأ من حياة الإنسان، وتعتبر القصة من أقدم أشكال الفنون الشعبية، ويؤكد الباحث أهمية هذا الفن، كون الرواية المحكية تبوأت مكانة عليا قديماً، وعرفت بـ(الحكاية).

في حين شملت الرواية الرقمية، مجموعة من الحكايات المؤلفة والتي تعمل من خلال وسيط إلكتروني وأقراص مدمجة (CD)، إضافة إلى تقنيات تتعلق بالصوت والصورة واللون، وقد اعتمدت على الوقائع والأحداث، ولها أيضاً زمان ومكان، إلا أنها جاءت بهدف التعليم والتثقيف والتسلية، وفي هذا الإطار فند الباحث مقومات وخصائص الرواية الرقمية، حيث أشار إلى ضرورة شمول القصة مجموعة من الصور والأصوات، ولقطات الفيديو، والنصوص، والرسوم المتحركة، مع مراعاة انسجام الصوت والصورة، وتناسقها مع بعضها بعضاً، وقد أشار الباحث إلى الفرق بين القصيدة الرقمية والورقية، وقد اكتسبت القصيدة الرقمية صفة المرونة، ما جعلها قادرة على التعايش في ظل أفكار ما بعد الحداثة، بل تعدتها إلى المشتغلين في حقول الفنون البصرية، منوهاً إلى أول قصيدة رقمية كانت للشاعر الكندي (روبر كاندل)، حيث اعتبر رائد القصيدة الرقمية، أما على المستوى العربي فقد تأخر ظهور القصيدة التفاعلية الرقمية حتى عام (٢٠٠٧م)، في حين دخلت الثقافة الرقمية إلى البلاد العربية في أواخر الثمانينيات، وتم تأسيس اتحاد كتاب الإنترنت العرب، وظهرت نتاجات إبداعية رقمية، شملت السرد والشعر والمسرح، وبرع في هذا المجال: محمد سناجلة، ومحمد إشويكة، ومشتاق عباس، وفي هذا السياق أشار الباحث إلى أن النصوص الرقمية تستدعي من المتلقي التفاعل معها، وبالتالي عليه أن يتجاوز دوره التقليدي في الاستقبال والقراءة، كما يتطلب منه مهارات معرفة ووعي في التكنولوجيا، وقدرة على التعامل معها، فالأدب الرقمي لا يعترف بالمبدع الوحيد للنص، فالمتفاعلون هم شركاء أيضاً، مشيراً إلى ما يسمى بالافتراضية، وقد اعتبرها سمة من سمات الأدب الرقمي، فهي تعني الخروج من الحقيقة، ودخول عالم الخيال مسلطاً الضوء على أسماء باحثين، ركزوا على هذا الجانب، منهم (مايكل هايم) في كتابه (فلسفة الواقع الافتراضي) و(محمد السناجلة) في كتابه (رواية الواقعية الافتراضية)، وجاءت المقاربة الثانية لتقدم الجانب التطبيقي، وشملت (سيميولوجيا) التحول (السيبراني) في الرواية الرقمية، (ظلال العاشق) للروائي محمد السناجلة، باعتبارها عملاً إبداعياً متميزاً، استطاع من خلال هذا العمل الربط بين الواقع والمتخيل، في تناوله لأحداث واقعية بلغة افتراضية جمعت بين العلوم والتاريخ، حيث قدم أربع قصص، تضمنت أزمنة مختلفة تعود إلى أحداث واقعية.


أحمد الصادق محمد

وقدمت المقاربة الثالثة (الرؤية المستقبلية) تحديات واستشراف مستقبل الرواية الرقمية العربية في ظل ثورة الفضاء (السيبراني)، وعاين هذا المحور مراحل تطور الرواية العربية، والمشكلات التي واجهتها إثر دخولها عالم الإنترنت، كما استعرض التوجهات المستقبلية للروايات الرقمية العربية، والاستراتيجيات التي تم وضعها في المجال الرقمي، كما أكد ضرورة سن تشريعات لحماية ملكية الكمبيوتر، إضافة إلى إنشاء وحدات متخصصة للتحقيق في الجرائم الإلكترونية في المحاكم، وذلك من خلال مساءلة الأشخاص المعنيين، في حال اقتران الجريمة بأسمائهم.

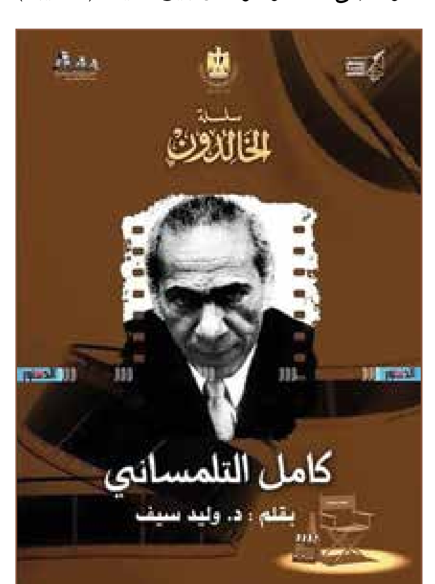
كامل التلمساني..

من مؤسسي القصة المصورة سينمائياً


ضياء حامد

عرض لكتاب (كامل التلمساني) تأليف د. وليد سيف والكتاب صادر عن المهرجان القومي الرابع والعشرين للسينما المصرية لعام (٢٠٢٢م) (سلسلة الخالدون) وطنية كامل التلمساني وانتماؤه المصري مسألتان لا شك فيهما، وهو شأن الكثير من فنانينا الكبار من أصول عربية، مثل بيرم التونسي، والريحاني عراقي الأصل، ويوسف وهبي مغربي الجذور، فالتلمساني، على الرغم من أنه ولد بالقاهرة وتربى وعاش معظم حياته فيها، فإن أصول عائلته ترجع إلى مدينة تلمسان الواقعة شمال غربي الجزائر.

ولد (كامل التلمساني) في الخامس عشر من مايو عام (١٩١٥م)، في بلدة نوى في محافظة القليوبية، وأنهى دراسته الابتدائية والثانوية فيها، ثم التحق بكلية الطب البيطري التي لم يكمل دراسته بها، فتركها وهو في السنة النهائية لشغفه الشديد بالفن، ما دفعه لاتخاذ قراره الجريء بترك دراسة الطب، بعد أن أوشك أن ينهي دراسته بها بوصوله للسنة النهائية، فبدأ في التفرغ التام لصقل هواياته في الرسم والتصوير بالدراسة، وذلك بعد أن هاجر مع أسرته إلى القاهرة وتنقل بين أحياء (لصليبة)



بالقلعة، و(الجيزة)، و(العباسية)، حيث سكن كامل التلمساني في غمرة بالقاهرة، وقضى بها نحو ثماني سنوات.

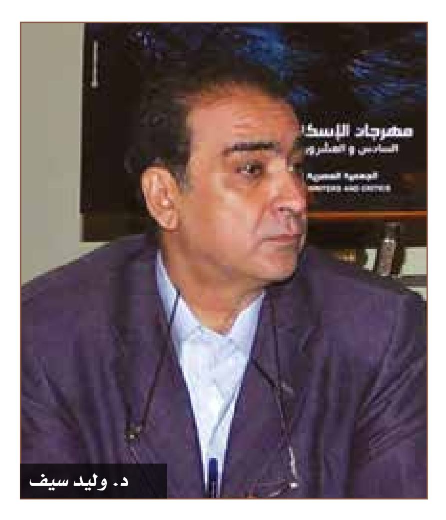
تشكلت ثقافة التلمساني الفنية باطلاعه على المدارس الفنية المختلفة، وظهرت ملامح اتجاهه الفني والفكري عندما كان ينطلق في حواري القاهرة، ويجوب قُرى الريف ليرسم الفقراء في قاع المدينة والفلاحين في القرى.. وكانت هذه الصور والنماذج البشرية وما تلاقيه من عذاب ومعاناة، هي الموضوع الذي يتفاعل في نفسه وينفعل معه، ومن ثم يعرضه في صوَره ولوحاته. شارك في إقامة العديد من المعارض الفنية وبدأ في التعرف إلى مجموعة من فناني الطليعة أمثال: جورج حنين، رمسيس يونان، وفؤاد كامل الذين أسسوا فيما بعد جماعة الفن والحرية.

استمر كامل التلمساني قرابة العشرة أعوام (١٩٣٣-١٩٤٣م)، وهو يسهم في إقامة معارض فنية، ويدعم اتجاهات الفن الحديث في الرسم والتصوير، لكنه لاحظ أنه، على الرغم من نجاح معارضه كثيراً، أن اقتناء لوحاته كان قاصراً على طبقة الأثرياء، وأن طموحه الأهم هو وصوله إلى الجماهير، حيث يعبر عن حالهم وواقعهم وشخصياتهم، لكن هذا التواصل لم يتحقق بالقدر الذي يرضي طموحه من خلال الفن التشكيلي، فقرر أن يكف عن ممارسة هذا الفن، بعد كل ما حققه فيه من شهرة ونجاح، لأنه رأى أن هذا التأثير لا يصل بالقدر الكافي للجمهور الذي يستهدفه.

اعتقد التلمساني أن ما ينشده لن تحققه إلا السينما، باعتبارها أداة مهمة للاتصال بالجماهير العريضة، وفي عام (١٩٤٣م) التحق التلمساني باستوديو مصر، وبدأ مشواره السينمائي بالعمل كمساعد في الإخراج والمونتاج والإنتاج، كما بدأ الكتابة في السينما.

في بداية علاقته العملية بالسينما، اكتسب عبر عمله كمساعد الخبرة والمعرفة بمختلف فروع الفيلم، والتفهم السريع لإمكانيات هذا الفن، لكن السينما على جانب آخر استفادت من قدرات وموهبة التلمساني في عمله الرائد في مجال (الستوري بورد)؛ أو الرسم التفصيلي للكوادر وتتابع الصور.

بدأ التلمساني عمله في السينما سنة (١٩٤٣م)، قبل أن يخرج أول أفلامه (السوق السوداء) بعامين تقريباً، يقال أيضاً أن صداقة جمعته بالمخرج أحمد سالم، والحقيقة أن سنوات عمل (التلمساني) الأولى بالسينما شهدت طفرة غير مسبوقة في الإنتاج، فقد أخرج لدور العرض ما يقارب الثمانين فيلماً في تلك السنوات الثلاث، من بداية (١٩٤٣م) وحتى نهاية (١٩٤٥م).



د. وليد سيف

وحول فيلم (السوق السوداء)، قصة وسيناريو كامل التلمساني، قال المؤلف إنه لا يعد أول فيلم واقعي في تاريخ السينما المصرية ولكن يسبقه فيلم (العزيمة)، غير أن الفيلم ناضج جداً، وأن المغامرة في السوق السوداء كانت في تقديمه وجهاً جديداً هو عماد حمدي، وأيضاً بطلته كانت عقيلة راتب، ولم تكن نجمة أيضاً. الفيلم احتل المركز الرابع والثلاثين بين أفضل مئة فيلم في السينما المصرية، في الاستفتاء الذي أقامه مهرجان القاهرة السينمائي بدورته العشرين لعام (١٩٩٦م)، نظراً إلى جرأة التناول، وحداثة الموضوع، ورقي التكنيك الفني المستخدم في الفيلم من (تصوير وسيناريو وحوار).. كامل التلمساني أحد أهم المبدعين في السينما المصرية، وهي بالتأكيد مسيرة تستحق الرصد والتحليل، لما تمثله شخصية الفنان من ثراء، ولما تمثله أعماله من تنوع في الموضوعات والأساليب؛ فقد قدم عشرة أفلام في مجال الإخراج، كما أسهم في مجالات سينمائية أخرى، منها الإنتاج والتأليف، سواء لأعمال من إخراجه، أو لآخرين.

ولكن يظل هناك جانب غامض في حياته، يتعلق برحيله عن مصر وتوقف إبداعه الفني، وغيابه عن الحياة الفنية والثقافية فيها في ذروة نجاحاته وتميزه، ثم في الفترة التي عاش فيها في أكثر من بلد، ثم في الفترة التي استقر خلالها في لبنان، حتى وافته المنية هناك.

«من يعيد الدفء للمدينة»
رمزية تحقيق الأمنيات.. بين الحيلة والخيالات والمشاعر


د.مصطفى غنايم

كيف تتحقق أمنيات الإنسان وطموحاته، وكيف يتغلب على التحديات والعقبات، وهل دور الأدب يقتصر على الإمتاع الفني، أم من الممكن أن يسهم في تنمية الخبرات وتطوير المعارف، وهل يمكن أن يستجيب الواقع للخيالات، وهل تكفي المحاولات والاجتهادات والحيل، لتحقيق هذه الطموحات وتلك الأماني، أم أن للمشاعر والأحاسيس دوراً في ذلك؟

يقدم الكاتب أحمد طوسون، الحائز جائزة أفضل كتاب طفل من (مؤسسة ساويرس الثقافية) في دورتها الماضية (٢٠٢١م)، إجابات لهذه التساؤلات، من خلال عمله الفائز بتلك الجائزة، والمعنون بـ(من يعيد الدفء للمدينة؟)، والصادر عن دار نهضة مصر، ورسوم الفنانة بسمة حسام، والذي تضافرت فيه المتعة الفنية مع القيم التربوية، وذلك منذ شرارة العمل الأولى (العنوان)، والذي حملت فيه الألفاظ إشارات رمزية؛ فكان الدفء المفقود علامة على الأمل في تحقيق الحلم، أي حلم بصفة عامة، كما جاءت كلمة (يعيد)، إشارة ضمنية على وجود ذلك الدفء/ الحلم من قبل، ولكن من يا ترى سيتمكن من إعادته وتحقيقه، وهو ما دلت عليه تلك الصياغة الإنشائية الاستفهامية، التي تدفع على الترقب لمعرفة البطل الفاعل، وتشحذ أفق التوقع لدى القارئ منذ انطلاق تلك الشرارة.

وقد بدأ العمل بتكثيف الحدث الدرامي، الذي جعلنا نطالع العقدة/ المشكلة مبكراً على لسان السارد (في أحد الأيام، غطت الغيوم الشمس، ولم يعد يراها أحد! تكاثفت الغمامات الرمادية والسحب السوداء بالقرب من أسطح البيوت والعمائر، عوت الريح الباردة في الشوارع..)، ويوظف الكاتب الفعل الحركي، لتوضيح انعكاسات المشهد الضبابي السابق على أوراق الشجر، وعلى الحيوانات والطيور والبشر، لننتقل مع النص إلى وظيفة الأدب في غرس القيم، من خلال سرد المحاولات المتكررة من عناصر الكون، حين أوقد الناس الحطب، وقيام أحد الأطفال بمسح بخار الماء على زجاج النافذة بكفيه الصغيرتين، ليعود الكاتب تارة أخرى إلى مزج الخيال بالواقع؛ إثر حمل الريح الطيبة أحد الأصوات العميقة، وهو يقول: (من يمسك قرص الشمس بيديه يعيد الدفء للمدينة).



وهنا تستجيب كل الكائنات، (الجرذ، والصقر، والنمر)، لهذا الصوت الملهم، الذي يرونه طوق نجاة؛ كل حسب طاقته؛ فتبدأ محاولاتهم المضنية، وإن كانت بدائية، إلا أنها تحمل دلالات رمزية ببذل أقصى الجهد للتغلب على العقبات، وعدم الوقوف أو الانتظار أو الاستسلام أو اليأس، إلى أن يجيء دور الإنسان/ العقل، ممثلاً في طفل صغير يمتاز بدفء المشاعر، وذكاء الحيلة، تعاطف مع ارتجافه جدته من شدة البرد، وقال لها: (اطمئني يا جدتي.. سأمسك بقرص الشمس)، ليطل علينا الخيال الجامح من جديد، مع هذا الطفل الذي بحث عن كراسة الرسم، وقام برسم قرص الشمس وتلوينه قبل أن يهتف (فعلتها.. فعلتها.. أمسكت قرص الشمس)، لتتعجب الشمس من فعله، فتقوم بإزاحة الغمامات التي تحجب عنها الرؤية، لتنظر إلى ذلك الولد الكذاب؛ فأشرق دون قصد شعاعها من جديد، ولكنها أعجبت في النهاية بحيلته الذكية، واقتنعت بأنه لم يكذب؛ لأنه بالفعل أمسك قرص الشمس في لوحته البديعة.


أحمد طوسون

وأمام السعي الدائب، والحيلة الذكية، فلا بد أن يستجيب الواقع للخيال؛ فأزيل الغمام، وأشرقت الشمس أشعتها، وأعيد الدفء إلى المدينة؛ ليحمل ذلك الحدث دلالة رمزية جديدة، بأن المستقبل للأطفال، وأن الإبداع والخيال يصنعان المعجزات، ويقهران الصعوبات، إضافة إلى أن دفء المشاعر يحرك الإرادات، ويشحذ العزائم، ويشعل الهمم، ليختتم النص بنهاية سعيدة؛ إثر شعور الجدة بالدفء، وثنائها على حفيدها، فانطلقت تقول له بامتنان وعرفان: (يا لك من فنان بارع! إنني أشعر بدفء شمس لوحتك..)، احتضنته وقالت: (لكن دفء مشاعرك أكبر من حرارة أي شمس).

روح المحافظة ونزعة التجديد



نجلاء مأمون

الكتاب(آراء وأحاديث في التاريخ والاجتماع) للكاتب: ساطع الحصري، الناشر: هنداوي وندسور(٢٠٢٢ م) بدايةً.. يرى الكاتب أن المفاضلة بين القديم والحديث، أو الموازنة بين روح المحافظة ونزعة التجديد، تعدان من أهم الأمور التي شغلت أذهان رجال الفكر، في جميع الأوساط الفكرية والثقافية، حيث إننا لو لاحظنا سلوك الناس تجاه مسألة القديم والجديد، لوجدنا أن بعضهم يكره القديم ويحب الجديد، ويدعو إلى التجديد، ويذهب البعض إلى عكس ذلك، حيث يتمسك بالقديم وينفر من الجديد، ويدعو إلى إبقاء ما كان على ما كان، ويغالي بعض المحافظين في حب القديم مغالاة شديدة، فيقومون بالتحذير من الجديد، وبالدعوة إلى إبقاء ما كان على ما كان، بل يرغبون في العودة إلى الماضي، والتمسك بإحياء القديم المهجور.

آراء وأحاديث في التاريخ والاجتماع

ساطع الحصري

ويشير الكاتب إلى أنه إذا تتبعنا تواريخ الأمم، لوجدنا أن التاريخ يشي بالكثير من التيارات الفكرية والثقافية، التي تغلب روح المحافظة على نزعة التجديد، وتصبح لديهم مشاعر الاستهجان لحركات التجديد، في حين أننا نجد في بعض الأدوار من التاريخ، تتغلب نزعة التجديد على روح المحافظة، عندئذ يفقد التاريخ كل قيمة له، بل يصبح منفوراً منه.

ويرى الكاتب أننا نستطيع أن نقول: إن هاتين النزعتين، كثيراً ما تتعايشان جنباً إلى جنب، وقلما تزول إحداهما من النفوس زوالاً تاماً، بل تظهر هاتان النزعتان متلازمتين، متصارعتين في الحياة الاجتماعية والفكرية، وتؤثران في مجالات عديدة، وميادين شتى، مثل الصناعة، والزراعة، والطب، والعلوم، والآداب، والفلسفة، وكل مجال لا بد أن يناله حظ من روح المحافظة، أو نزعة التجديد.

ويركز الكاتب على فكرة محورية مؤداها؛ أننا كأمة قد بتنا محافظين على معظم أحوالنا القديمة، ولم نساير هذا التطور السريع، الذي أخذ يجرف العالم جرفاً، بل إننا وقفنا أمام هذه السيول الجارفة حائرين، مترددين، ومتخالفين.

ويضيف الكاتب، أن سير الحضارة العالمية لم يعد سيراً عادياً، ويبدو أنه أصبح يسير سيراً سريعاً جارفاً، لا يختلف عن الهرولة كثيراً، وأنه يجب علينا أن نعرف حق المعرفة، أننا نعيش الآن في عصر أصبح التوقف لا يؤدي إلى التأخر فحسب، بل يعرض الواقفين إلى الاضمحلال أيضاً، لأن الحضارة العصرية أخذت تطغى، وتستولي على جميع أنحاء العالم، وتسعى وراء استغلال جميع موارد الأرض، وأنه يجب علينا أن نسلك، دون تأخر وبحزم واندفاع، مسالك التجديد في كل ساحة من ساحات الحياة، المادية والمعنوية والاجتماعية، فالتجديد بات مطلباً في كل شيء: في اللغة والأدب، في التربية والأخلاق، في العلم والفن، والثقافة، في القرية والمدينة، ويجب أن يكون التجديد هو شعارنا القادم.


ساطع الحصري

أما عن التطور؛ فيذهب الكاتب إلى أن كل شيء في الكون، والأرض، والسماء يتطور بالتدريج، بفعل العوامل الطبيعية، والتي تبدو للوهلة الأولى ضئيلة، والتطورات التي تحدث بهذه الصورة، تتوالى وتتلاحق، وتؤدي تدريجياً إلى طفرات من التطور.

كما يضيف الكاتب؛ أن جميع رجال التربية والتعليم، يتفقون في القول بأن دروس التاريخ تعد من أهم الوسائل، لتنمية الوعي بالفرد وتكوين الشعور بالهوية.

ويرى الكاتب؛ أنه من الضرورة تخصيص حلقات أوسع لدراسة تاريخ الأمم الأخرى، وإبراز حلقات وصل الأمم ببعضها بعضاً عبر التاريخ.

ويشير الكاتب إلى أن المؤرخ الجاد، عليه ألا يحاول البحث عن سنة يقف عندها، أو يبدأ منها، بل يجب عليه أن يتتبع كل الوقائع على توالي السنين، ليتبين فيها مجرى الأحداث برغم التوائها، ويستكشف منابعها، برغم تعدد العوامل المؤثرة فيها، وبرغم تشابك هذه العوامل.

يرى الكاتب أن مقدمة ابن خلدون، تنم عن نزعة فلسفية وعلمية خالصة، تصرف كل ما لديها من القوة والجهد، في سبيل البحث عن الأسباب والعوامل المؤثرة، في إظهار النواميس الاجتماعية التي تؤثر في نشوء الأمم وتطورها.

كتابات وأشياء



نواف يونس

النقد..
يحاكي النص الأدبي إبداعاً

لاتـزال قضية النقد وتـطـوره، تأخذ مساحة مهمة من اهـتـمـامـات الكتاب والأدبـاء، إلى جانب المؤسسات الثقافية، التي تتبنى المواهب الشابة والمبدعة، سواء عبر الجوائز التي تخصصها لكتاباتهم، أو الإصـدارات التي تـحـاول مـن خلالها تقديمهم للقارئ والمشهد الثقافي بشكل عام، خصوصاً أن الفترة الفائتة، شهدت كتابات عديدة، تحاول التداخل مع بعض القراءات النقدية، التي استعرضت بعض النصوص الإبداعية، الشعرية والروائية والنصوص المسرحية، وهـو ما يدفعنا إلى محاولة وضع النقاط على الحروف، واستثارة الهمم في النفوس.

لقد لوحظ أخيراً، برغم التطور الذي حققه النقد العربي، ومحاولته تتبع النصوص الإبداعـيـة عربياً، من محيط الوطن إلى خليجه، أن بعض الكتابات النقدية، تحولت إلـى غزل مكشوف، أو ما يشبه التقارير التي تركز على مضمون النص الإبداعي، وتكتفي بتفسير النص وشرحه، بطريقة أقـرب ما تكون إلـى الحصص المدرسية، متناسين أن متناول النص الإبداعي، يجب أن يتجاوز عمل الدارس ويرتقي إلى رتبة الناقد، بعد ترسيخ مفهوم النقد الحقيقي، والذي يفرق بين الدارس، الذي يتكئ على معرفة ومعلومات عـامـة، وبـيـن الناقد الفنان المبدع، الـذي يقدم لنا من خلال قراءته النقدية، رؤية حية للنص المبدع بعد تفاعله معه فكرياً وفنياً.

وأصبحنا نطالع في تلك الـقـراءات، الكثير من التعميمات والشروح المكررة، والمتطابقة على كل النصوص، وكأنها نسخ متشابهة، إضافة إلى أنها تنتمي، في إطارها العام، إلـى مناهج نقدية غربية، ربما توافق النصوص الإبداعية الغربية، وتـبـدو كـأنـهـا تـحـاول لـيَّ عـنـق النص الإبـداعـي العربي، ليتوافق مـع مقولات التنظير النقدي الغربي وأحـكـامـه، دون الانتباه إلى أنه لا يمكنه التعامل مع النص الإبداعي، العربي، الذي يعبر عن خصوصية ما تشي بشخصيته وهويته، هي بـالـتـأكيد تختلف عن مثيلتها الغربية، وكل ذلك مرده إلـى انفتاح النقد العربي على التيارات والمدارس النقدية الغربية، نتيجة سطوة المذاهب النقدية الحديثة، والتي راجت إثر الحربين العالميتين، والتي ولدت أو وجدت اضطرارياً من رحم الظروف والتحولات، الاجتماعية والاقتصادية والسياسة والثقافية بعد الحربين.

إن للنقد مفهوماً متجدداً ومتطوراً بـاسـتـمـرار، لكونه يـواكـب دائـمـاً تطور النص الإبـداعـي، والـذي يتميز كما هو معلوم، بأنه ذو بعدين، يعبر في أولهما عن الـواقـع ويـتـجـاوزه فكرياً وجمالياً، والثاني أن الإنسان هو مأربه وغايته، بكل تحولاته وتناقضاته وتداخلاته وسلبياته وإيجابياته، وبالتالي على الناقد أن يكون موازياً، بوعيه وحسه الفني، لأبعاد هذا النص وخصوصيته الفكرية والفنية، وليس مقبولاً أن يظل الناقد متكئاً على منهج نقدي غربي، يتناول من خلاله نصوصاً عربية، ساعياً إلـى قولبته ليتناسب مع معايير نقدية غربية، لها خصوصيتها الفكرية والإبداعـيـة، ويختلف تماماً عن روح النص العربي الإبداعي، الذي يستلهم شرعيته من مـوروثٍ وبيئةٍ وشخصيةٍ مرتبطة بتحولات الـواقـع العربي، الذي يلمسه المبدع ويتعايش معه.

لذا يحق لنا أن نقول: إذا كـان النقد فعلاً حضارياً، فإن قبول الكاتب للنقد فعل حضاري أيضاً، لأن الناقد مثل الأديـب، لا بد أن تتوافر له الأدوات والقدرة على إنتاج نص نقدي مبدع، يوازي نص المبدع ويساويه.

إذا كان النقد فعلاً حضارياً فإن قبول الكاتب للنقد فعل حضاري أيضاً



الإمارات العربية المتحدة - حكومة الشارقة
دائرة الثقافة - إدارة الشؤون الثقافية

جائزة الشارقة للبحث النقدي التشكيلي

تدعو النقاد والباحثين للمشاركة
في دورتها الثالثة عشرة للعام 2022م

التشبيه والتجريد في الصورة "التشكيل العربي نموذجا"

آخر موعد للمشاركة 13 أكتوبر 2022م

- الجائزة الأولى: وقيمتها (5000) دولار.
- الجائزة الثانية: وقيمتها (4000) دولار.
- الجائزة الثالثة: وقيمتها (3000) دولار.

جائزة الشارقة للبحث النقدي
التشكيلي الدورة 13



- يرجى الاطلاع على شروط المشاركات في موقع دائرة الثقافة: www.sdc.gov.ae

